

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Estudios Visuales y del Arte

Cuerpo, dolor y memoria

**Usos sociales y políticos del cuerpo en las performances de
Daniel Brittany Chávez, Regina José Galindo, Daniel Coka y
María José Machado**

Autora: Andrea Reinoso Egas

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2015



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Andrea Reinoso Egas, autora de la tesis intitulada “Cuerpo, dolor y memoria. Usos sociales y políticos del cuerpo en las performances de Daniel Brittany Chávez, Regina José Galindo, Daniel Coka y María José Machado”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

5 de abril del 2016.



.....

Resumen:

En esta investigación, la autora propone un análisis de la performance latinoamericana desde la concepción del cuerpo como político, lo que implica analizar el cuerpo dentro de su existencia histórica antes que biológica, cobrando gran importancia el contexto y las experiencias vividas como detonantes de estas prácticas artísticas, que muchas veces conllevan acciones de dolor físico, las cuales, dentro de la concepción política del cuerpo, se convierten en actos de memoria. Estos planteamientos de los usos sociales y políticos del cuerpo son analizados en las performances de Daniel Brittany Chávez, Regina José Galindo, María José Machado y Daniel Coka.

Palabras clave:

Performance, cuerpo, dolor, memoria, marcas corporales, arte acción, resistencia, denuncia, disidencia corporal.

Dedicatoria:

A mis amigas de la Guerrilla Clitoriana: la Ani y la Xime, por enseñarme a vivir la sororidad, el amor y el soporte que hace que, solo en cuerpos de mujeres, se materialice la magia.

Agradecimientos:

A mi padre y a mi madre por amarme, por estar pendientes de mí y por apoyarme a pesar de no coincidir ideológicamente, porque el amor supera todas las barreras. A mi hermana por quererme aunque seamos tan diferentes. Al Coka, a la María José y al Daniel Brittany por dejarme contar un poco de sus historias, por compartir sus dolores conmigo, por mostrarme sus pieles heridas y por poner el cuerpo en cada uno de sus valientes actos. Al Alex Schlenker por ser mi gran apoyo, por ser tan generoso, por confiar y creer en mí y por ser tan genial. A la Xime y la Ani por su apoyo y complicidad día a día. Al Amiwi David y a la Gaby Vinueza por decirme, tantas veces, que están orgullosxs de mí. Y a mi querido y transgresor espacio de La Teta Colectiva Fotográfica por permitirme corporalizar todos mis aprendizajes y sentires.

Del cuerpo, para el cuerpo, con el cuerpo, desde
el cuerpo y hasta el cuerpo.

Antonin Artaud

Tabla de contenido

Introducción.....	9
Capítulo primero.....	14
Performance en América Latina	14
I.I. ¿Qué se entiende por performance?	14
I.II. Ay Sudamérica! Breve contexto de la Región.	16
I.III. ¿Qué implica hablar de performance desde Latinoamérica?	26
I.III.I. ¿Performance o arte acción?	27
I.IV. ¿Performance tiene género?	29
I.V. Performance, una posibilidad de.....	31
I.V.I. Performance ¿Una opción decolonial?	31
I.VI. Performance: proceso y no obra.	35
I.VII. ¿Cómo se piensa la memoria de la performance?	35
I.VIII. Particularidades: elementos contextuales de los procesos de Regina José Galindo, Daniel Brittany Chávez, María José Machado y Daniel Coka.....	37
I.VIII.I. Contexto Guatemala – Regina José Galindo	37
I.VIII.II. Contexto actual México – Daniel Brittany Chávez.....	38
I.VIII.III. Contexto Ecuador – María José Machado y Daniel Coka	41
Capítulo Segundo	44
El cuerpo: nuestra primera forma de existencia.	44
II.I. Desde donde hablo: una declaración corporal.	46
II.II. Cuerpos dóciles, complacientes y funcionales: los cuerpos controlados. ..	50
II.II.I. Cuerpos visibilizados y cuerpos invisibilizados.....	52
II.II.II. Cuerpo marginal	54
II.II.III. Cuerpo deseado y el cuerpo del deseo	58
II.II.III.I. Desear el cuerpo / Representar el deseo.....	60
II.II.IV. Cuerpos que producen	63
II.II.V. Cuerpo que consume y cuerpo consumido.....	65
II.II.VI. Cuerpo disciplinado	66
II.II.VII. Cuerpo violable y el cuerpo desechable	70
II.II.VIII. Cuerpo sexuado.....	77
II.III. Corporalidades disidentes: las herramientas del amo nunca destruirán la casa del amo.	80
Reinventándonos desde el Sur:.....	84
II.IV. Otra declaración corporal: somos cuerpo.....	86
Capítulo tercero	88
El cuerpo herido: dolor y marcas corporales.	88
III.I. Una declaración-aclaración doliente.....	88

III.II. Politizando el dolor	89
III.III. Marca corporal: La piel de la memoria.	91
III.IV. Me duele en el cuerpo: las espaldas marcadas.....	94
III.V. Lxs mártires: las poéticas del dolor.....	101
III.V.I. Atada de manos:	102
III.V.II. Caín.....	105
III.VI. Cuerpo, dolor y memoria	108
III.VI.I. Cuando la piel evidencia las injusticias sociales	108
III.VI.II. Duelo corporal: politizar las emociones	109
III.VI.III. Recordando en el cuerpo	113
III.VI.IV. Cuerpos que recuerdan: la performance como un acto detonador de memoria.....	114
III.VI.V. La performance como un mecanismo detonador de la memoria: Regina José Galindo y el genocidio guatemalteco.....	116
Conclusiones	125
Fuentes.....	131

Introducción.

En el contexto latinoamericano, la violencia es un tema que traspasa los cuerpos.

La violencia de género, la memoria y el dolor se inscriben principalmente en los cuerpos femeninos y feminizados, por lo que analizar la performance implica visibilizar lo que las feminidades y masculinidades disidentes, desde sus corporalidades, están haciendo para cuestionar e interpelar la violencia patriarcal que actúa en todos los aspectos de la sociedad.

La historia del arte canónico por muchos años ha invisibilizado a las mujeres y a los cuerpos *otros*, criticando sus propuestas desde el androcentrismo. En este contexto, los estudios culturales plantean perspectivas de investigación desde una mirada que cuestione el patriarcado, que es desde donde voy a reflexionar esta tesis.

Dentro de la variedad de prácticas artísticas corporales, considero importante resignificar las performances que utilizan el dolor corporal, ya que muchas veces son mal entendidas, ya que el dolor que lxs artistas se propician en sus cuerpos no es visto como un mecanismo comunicativo de denuncia social, sino como banales acciones masoquistas., sin tener en cuenta que hay todo un cúmulo de experiencias dolorosas y un contexto de violencia patriarcal detrás de estas acciones, lo que hace que estos cuerpos se conviertan en políticos.

Personalmente, realizo esta investigación porque me encuentro en un espacio-tiempo en el cual mi propuesta artística gira en torno al uso de mi propio cuerpo. Dentro del contexto social en el que estoy inmersa, el uso de cuerpo ha sido satanizado y muy criticado bajo preceptos moralistas, por lo que considero necesario resaltar el sustento político que conllevan estas prácticas corporales. No es el corte por el corte, ni el desnudo por el desnudo, cada una de estas acciones lleva consigo un acto comunicativo y una experiencia vivida que detona estas propuestas.

Existen múltiples expresiones de las performances unas menos políticas que otras, mas yo considero que la performance política latinoamericana es uno de los espacios más propensos para la disidencia, porque se la hace desde el cuerpo. La posibilidad que presenta la performance de habitar un espacio tiempo en el que toda norma puede ser transgredida y subvertida, hace de esta práctica artística la estrategia

de lucha de muchos cuerpos que, por siglos, han sido invisibilizados. Por este motivo también he optado por emplear un lenguaje inclusivo, por lo que usaré la letra x para nombrar no solo a mujeres y hombres sino a la diversidad sexo-genérica.

Hablar, sentir y proponer desde el cuerpo, hace de la performance una práctica honesta, en la que se presentan, en el espacio público, cuerpos no normados, con errores, cuerpos con toda su vulnerabilidad, cuerpos negados. Eso es lo que, a mi parecer, hace de la performance el espacio idóneo para analizar los usos sociales y políticos del cuerpo en un espacio en el cual arte-vida-memoria se entrelazan.

Parto esta investigación con dos preguntas: ¿cuáles son los usos políticos del cuerpo en la performance y cómo éstos están relacionados con el dolor como un detonante de la memoria? Y ¿cómo los contextos, tanto nacionales como individuales, influyen en la creación de estxs artistas y condicionan el uso de sus cuerpos?

He decidido utilizar aportes de metodologías que me permitan fusionar las experiencias de vida y el cuerpo, como una fuente de conocimiento, con la teoría académica. Opté por hacer una investigación que no solo hable del cuerpo sino desde el cuerpo, para lo cual he visto en las metodologías feministas una la opción más acertada para este trabajo de tesis.

Atiendo aportes de Sandra Harding, quien plantea un estudio desde la perspectiva de las propias experiencias de vida de las mujeres, comprendiendo las circunstancias sociales, políticas, económicas dentro de las cuales se desarrolla su vida. De igual manera, invita a la investigadora a adoptar una postura crítica ante el sistema androcéntrico.

Me he puesto en una posición lo más horizontal posible por lo que también expongo ciertas experiencias de mi vida, para poder hablar de las experiencias dolorosas de lxs otrxs. No quiero ser una vos invisible, quiero presentarme con mi corporalidad llena de errores, miedos, dolores, vulnerabilidades y resistencias.

Quiero hablar de lxs artistas como personas reales, con una historia y una memoria, con experiencias dolorosas, con cuerpos heridos en contextos violentos. Motivo por el cual, en esta tesis, narro algunas experiencias personales de lxs artistas que considero son detonantes de las temáticas de sus performances.

En este sentido, en muchxs de ellxs se da un proceso de sanación de dolores internos mediante la acción performática. Pero he decidido no ahondar en procesos de sanación personal porque las temáticas son tan colectivas y sociales que el sujeto

individual queda, de alguna manera, desplazado, dando prioridad a la memoria colectiva.

Esta tesis presenta una posibilidad de entender al cuerpo como acción, como memoria, como histórico, político y como fuente de conocimiento: aprender desde el cuerpo, porque por él atraviesan todas las relaciones.

Otros aportes teóricos-metodológicos que he tomado en cuenta son los de Zandra Pedraza, que plantea que la pregunta por el cuerpo se traduce a un reto de orden epistémico. Considera otros saberes y uno de ellos es el saber corporal, el cuerpo como conocimiento. Contrarrestando con la razón objetiva, científica y positivista que divide cuerpo-mente, Pedraza propone comprender el cuerpo como una condición existencial, de relación, encuentro y comunicación entre el individuo y la sociedad. Habla de una existencia encarnada, de la historia y memoria del cuerpo. La autora expone que hay patrones socioculturales de exclusión del cuerpo femenino y feminizado, dados por una sociedad patriarcal, diferenciadora, y en el caso de mi investigación, los cuerpos presentados son los que representan a estos cuerpos que han sido dominados y negados por siglos. Su tesis de que el cuerpo es acción, implica una aceptación y conocimiento del propio cuerpo como un espacio de experiencias y memoria, como un lugar de conocimiento adquirido pero también de conocimiento que surge a través de él.

Quiero dejar en claro que en esta investigación me he centrado en el análisis de los usos sociales y políticos del cuerpo en la performance, dejando en un segundo plano el análisis de tipo formal. En este sentido, he visto al registro como una posibilidad de memoria que me permite hablar de las intencionalidades e historias que hay detrás del acto performático.

Doy muchísima importancia a las experiencias que me cuentan lxs performers, he tratado de basar los fundamentos teóricos en otras voces, principalmente de mujeres que están haciendo aportes importantes académicamente en la región, pero cuyos saberes dan importancia a la experiencia vivida y al conocimiento corporal. Por mi condición feminista, en esta investigación hay un profundo análisis de género, lo que me permite insistir en la importancia del análisis del contexto de violencia de los países como elemento clave para entender las propuestas performáticas de estxs artistas.

Esta tesis está dividida en tres capítulos: performance, cuerpo y dolor y memoria respectivamente.

En el primer capítulo analizaré brevemente la historia de la performance dentro del contexto latinoamericano. Para lo cual hago una corta introducción sobre el acontecer de Latinoamérica desde los años veinte, hasta llegar al periodo de las dictaduras del Cono Sur y los conflictos armados de la etapa moderna. Exactamente años sesenta, momento en el cual las acciones artísticas contestatarias toman fuerza y se visibilizan. También propongo varias formas de entender la performance desde lo local, como el hecho de nombrarla performance o arte acción, si la performance tiene género, cuál es su relación con la historia y el control del cuerpo femenino. Así como las posibilidades que brinda la performance como un espacio de resistencia, de sentires, de reinvención, resignificación, de denuncia y de combate al olvido, haciendo del acto de poner el cuerpo, un medio de presencia de los cuerpos ausentes, es decir, un acto de la memoria. También abordo la posibilidad de la performance de ser una estrategia de decolonización principalmente del ser y del saber. El capítulo concluye realizando un breve análisis de los contextos en los que están inmersos lxs artistas que voy a investigar: Guatemala con Regina José Galindo, México con Daniel Brittany Chávez; Ecuador con María José Machado y Daniel Coka.

En el segundo capítulo abordaré el cuerpo, partiré de preceptos mediante los cuales puedo entenderlo como político, lo que me permite analizar sus usos como estrategia discursiva de interpelación al poder. Planteo el cuerpo como el primer acto comunicativo, contenedor de una gran cantidad de significados.

Propongo, mediante varias performances, una serie de clasificaciones de los cuerpos que parten del poder y su estrategia de visibilizar e invisibilizar ciertos cuerpos según lo que el mercado necesite: cuerpos marginados, violables, el cuerpo del deseo, el cuerpo productivo, disciplinado, sexuado y el cuerpo del consumo. A partir del uso del cuerpo de lxs artistas planteo reflexiones sobre las condiciones en las que estos cuerpos están obligados a ser y estar en el mundo y cómo cada uno de éstos tiene un molde del cual es muy conflictivo salirse, así como también la manera en la que se gestan, desde estos mismo cuerpos condenados, las resistencias.

En el tercer capítulo observaré el uso del dolor. Cómo la experiencia vivida dolorosa y violenta se transforma en una herida social o personal y ésta, a su vez, se materializa en el cuerpo como una marca corporal, que en el ámbito del arte, da paso a la marca artística, siendo todo esto un acto de memoria.

Veo a la herida como un acto comunicativo que se instala en el cuerpo pero que a su vez, me permite hablar de dolores colectivos, de historias en común, no son

procesos netamente intimistas. En este capítulo analizo varias performances que hablan de una herida colonial, historias de violencia que, hasta la actualidad, en los gobiernos neoliberales, se vuelven a presentar para controlar y eliminar a los cuerpos que encarnan la otredad.

Planteo una opción de politizar las emociones, para así, hacer de la performance un acto político. Ir más allá del dolor y el llanto, sacar el dolor a la calle, al espacio de construcción colectiva, socializarlo, unir luchas. Porque testimonio y dolor van de la mano y pasan por el cuerpo.

Capítulo primero

Performance en América Latina

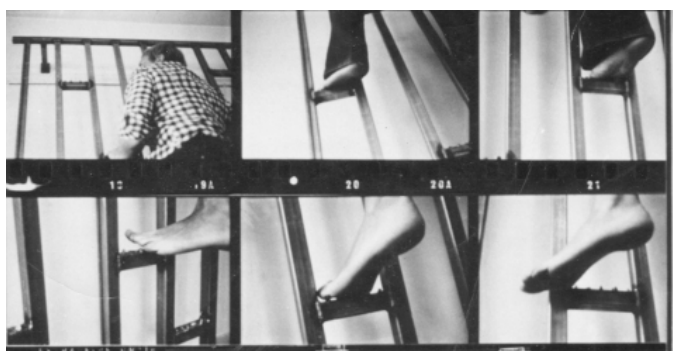
I.I. ¿Qué se entiende por performance?

El término “performatividad” del que nos habla Judith Butler (2002), implica la reproducción mimética de actos y actitudes aprendidas dentro de un sistema social. En el caso del arte, ámbito desde el cual abordaré esta investigación, el arte de la performance es entendida como una práctica que se gesta en vivo, implicando, de esta manera, la presencia real de cuerpos vivientes en un aquí y un ahora, lo que la convierte en un acto efímero, en el que no hay representación, en cuanto que lo que se presenta es un cuerpo real y las acciones que realiza no están teatralizadas ni dramatizadas sino que se propician de manera real, cortes, golpes, son reales. En ese estricto sentido no cabe la representación en la performance. A pesar de la utilización de ciertos elementos que no son parte de la locación que será intervenida, el cuerpo es considerado el elemento central de la pieza performática.

Dentro de la historia del arte canónico, estas manifestaciones artísticas tienen su origen en las décadas de 1910 y 1920 con el dadaísmo, movimiento vanguardista que, en su propuesta, ya incorporaba “realidades corporales físicas para desafiar la pretenciosidad de la representación artística tradicional” (Warr 2006, 11). Los dadaístas intervenían en espacios no museísticos, zonas que ellos denominaban *más reales*. Posteriormente, con La Segunda Guerra Mundial, la percepción del cuerpo en Occidente cambia. Cuerpos abiertos, destrozados, mutilados, son parte de la construcción visual diaria, mostrando directamente la realidad y fragilidad de la existencia corporal. El cuerpo de la posguerra influenció en las representaciones corporales del arte, el cual, en los años cincuenta, se apropia de lo abyecto y empieza a plasmar corporalidades que cuestionan el ideal de belleza clásica. Podríamos hablar de una desdivinización del cuerpo¹.

¹ Término empleado en la tesis de maestría de María José Machado (2010). Artista cuencana de la cual hablaré en esta investigación.

En los años sesenta y setenta, influenciado por las teorías feministas, el cuerpo de lxs artistas es resignificado, se cuestiona su utilidad como objeto de goce visual, y se lo replantea como un medio político de denuncia, principalmente de la desigualdad de derechos y oportunidades de las mujeres ante los hombres. Hay que dejar en claro que el feminismo que influenció a esta corriente artística era el feminismo de la igualdad propuesto por mujeres blancas de Occidente². Un ejemplo lo encontramos en las propuestas de Gina Pane, Valie Export, entre otras.



Fotografía 1.1: *L'Escalade non anesthésiée*; Registro: Francoise Masson y Anne Marchand. Fuente: Archivos de la Critique d'art del Fondo Francois Pluchart.³

El uso del cuerpo se radicaliza, en los años sesenta, con los Accionistas Vieneses, los cuales plantean propuestas basadas en la exposición corporal, el dolor y lo abyecto, buscando poner en jaque la idea convencional de un cuerpo bello, de un arte de contemplación, transgrediendo la visualidad clásica mediante cuerpos abiertos, sangre, fluidos, etc. Dejando de lado todo tipo de representación. Ellos presentaban cuerpos reales: sus propios cuerpos accionando. Fue una forma de llevar el arte al terreno de la acción.

La Guerra de Vietman, la Guerra Fría, los movimientos culturales, generaron el contexto que permitió el paso de un cuerpo destinado a la contemplación a ser un cuerpo de la acción. Por los años cincuenta, aparece el *action painting* con George Mathie desde Japón y Jackson Pollock desde Estados Unidos, quienes hacían del acto de pintar una performance mediante el uso corporal. En los sesenta, Yves Klein pinta con el cuerpo de mujeres, dejando la huella de una corporalidad en los lienzos. Los

² Resalto el tipo de feminismo que influenció estas prácticas artísticas porque después surgirán nuevas propuestas feministas desde las mujeres no blancas, que cuestionan a los feminismos blancos ya que estos no tomaron en cuenta que género, raza-etnia y clase son tres variables que no se pueden analizar por separado cuando se habla de la situación de exploración, violencia y desigualdad en la que viven las mujeres.

³ Performance realizado por Gina Pane en 1971, en el cual escala una estructura metálica compuesta por puntas de acero que hieren sus pies y manos cuando se apoya para subir.

Fluxus también aparecen con su trabajo desde el cuerpo y el conceptualismo. Dentro de las propuestas de performance hay que nombrar a Joseph Beuys, Nauman, Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramović, Valie Export, Vito Acconci, Yayoi Kusama, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Cindy Sherman, entre otros, quienes fueron un referente para lo que se desarrolló en América Latina.



Fotografía 1.2: *Interior Scroll*; Registro: Anthony McCall.. Fuente: www.hyperallergic.com.⁴

I.II. Ay Sudamérica!⁵ Breve contexto de la Región.

Mientras esto pasaba en Europa y Estados Unidos, Latinoamérica vivía su propio proceso influenciado por el contexto en el que se encontraba. El desarrollo del sector productivo latinoamericano percibe un auge exportador tras la Primera Guerra Mundial, ya que la demanda de productos de la región sube. Esta racha económica dura poco. Tras la caída de la bolsa de Nueva York en 1929, los fabricantes latinoamericanos ven la baja del precio de sus manufacturas dentro de un mercado internacional muy variable, por lo que vuelcan su producción para el consumo interno. (Bauer2002).

El Estado empieza a participar en el desarrollo de la industria nacional junto con un sector de la clase empresarial. La fuerza de trabajo rural permitió el abaratamiento de los precios de la producción agrícola ya que se manejaban condiciones pre capitalistas con rezagos de un sistema feudal en muchas haciendas.

⁴ Carolee Schneemann, en 1975, realiza la performance *Interior Scroll* en la que Carolee extrae un mensaje del interior de su vagina.

⁵ Expresión tomada de la acción realizada en 1981 por el grupo CADA.

Esto, a la larga, perjudicó la economía de América Latina ya que tenían que vender más productos para comprar maquinaria importada de Estados Unidos y Europa.

Es así que, para frenar las importaciones y generar un crecimiento interno, los Estados emprendieron políticas de industrialización con inversiones del extranjero, principalmente de Estados Unidos. Para los años cuarenta y cincuenta, América Latina se llenó de sucursales de industrias extranjeras y multinacionales, que controlaban la economía de los países latinoamericanos. El continente experimentó un desarrollo que, a su vez, le hizo dependiente del capital extranjero. Dentro de este contexto, empezaron a gestarse ideas antimperialistas, en el marco de una fuerte corriente de nacionalismo económico. Para quienes mantenían el monopolio económico, era necesario tener estabilidad política y tranquilidad social, por lo que se establecieron estrategias para controlar el pensamiento. Al estar los países llenos de industrias estadounidenses, la identidad nacional se extranjerizó, y el pensamiento empezó a ser controlado mediante el consumo. (Bauer 2002).

En varios países se conformaron movimientos opositores a Estados Unidos y a sus políticas económicas. En 1959, Cuba de la mano de dos figuras emblemáticas: el Che Guevara y Fidel Castro sorprende al mundo con una revolución que se convierte en la principal influencia de emancipación para los países latinoamericanos, en Chile llega al poder el Gobierno de la Unidad Popular a cargo de Salvador Allende en 1970; en Nicaragua aparecen los Sandinistas, en Guatemala está el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre. Dentro de todo el continente se gestan ideas libertarias, resurgen los movimientos estudiantiles, las ideas feministas, los movimientos campesinos, y en el ámbito artístico, ya desde los 30, se gestaban propuestas como la antropofagia cultural, cuyos exponentes brasileños plantean un paradigma dentro del cual se inscribe la modernidad latinoamericana, según Gerardo Mosquera. (Citado en Zamora S/F).

Es así que, en distintas regiones de Latinoamérica surge una época de dictaduras militares y conflictos armados internos. Varios gobiernos, asesorados por Estados Unidos, se valen de múltiples formas de tortura, desapariciones forzadas, violaciones y asesinatos con el fin de controlar a la población y mantener el poder hegemónico. Como lo dice en el texto introductorio de la exposición *Perder la Forma Humana, una imagen sísmica de los años Ochenta en América Latina* (2012), América Latina se transformó en un laboratorio de prueba de doctrinas: El Plan Cóndor, dio paso luego a los documentos de Santa Fe y posteriormente al Consenso

de Washington, en el cual se establecieron regulaciones económicas manejadas desde Estados Unidos para combatir el denominado *subdesarrollo*. Con el Plan Cóndor, manejado por la CIA y los gobiernos locales, se implantaron dictaduras militares en Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Uruguay, Brasil, el gobierno peruano también estaba involucrado, y se dice que al presidente ecuatoriano Jaime Roldós⁶ lo eliminó gente involucrada con este plan. El objetivo era eliminar todo movimiento o individualidad opositora, todo partidario de ideas de izquierda. Estábamos frente a una limpieza social y racial a gran escala porque, bajo la excusa de colaborar con la guerrilla, miles de personas, entre ellos indígenas, sobretudo en Centro América, fueron aniquilados.

A la par de los movimientos políticos y sociales de resistencia surgen acciones de colectivos que, mediante el arte, responden a esta ola de violencia. Éste podría ser el motivo por el cual la performance latinoamericana ha tenido tanta fuerza política en las últimas cuatro décadas.

Fueron los años ochenta, los que marcaron esta irrupción de nuevas formas de vivir el arte. En la muestra *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* realizada en el Museo Reina Sofía en el 2012, se alude a dos tipos de experiencias que vivieron las corporalidades latinoamericanas en esta época de conflicto: la primera, está relacionada con la violencia y las masacres ejercidas sobre los cuerpos por parte de las dictaduras militares, conflictos internos y estados de sitio; y la segunda, se remite a los cambios y metamorfosis de los cuerpos dentro de experiencias de resistencia y libertad como estrategias de subversión, que se daban de manera paralela a los procesos de violencia. (Equipo coordinador de la exposición RCS, 2012).

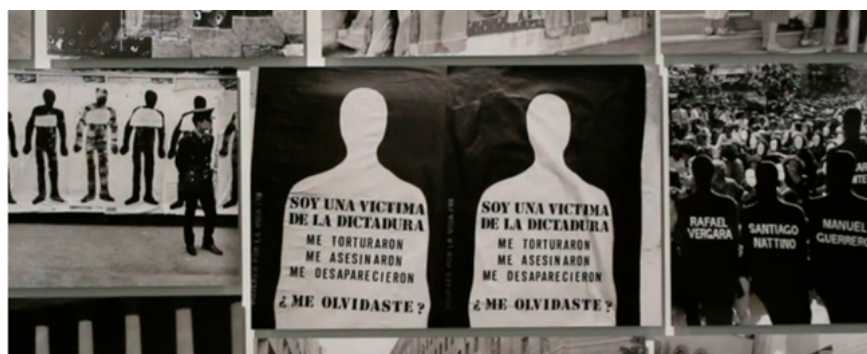
Gran parte de las propuestas artísticas de este periodo de tiempo nos hablan de desaparecidos, violaciones, explotación, gobiernos corruptos, capitalismo perverso, disidencias sexuales, rescate de lo ancestral, desigualdad, machismo. Son prácticas diversas y dispersas porque no se concentraron en el museo ni en la galería, muchas se llevaron a cabo en sitios clandestinos, en paredes, plazas públicas; eran

⁶ En Ecuador, han circulado varios testimonios e investigaciones en las cuales se sugiere que el accidente aéreo en el cual murió el presidente Jaime Roldós Aguilera, en 1981, fue mentalizado dentro de las estrategias de control político del Plan Cóndor. Como referencia de estas investigaciones y testimonios puedo citar el documental *La Muerte de Jaime Roldós*, de Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera, estrenado en el 2013.

irrupciones artísticas y políticas que debían hacerse con tal inmediatez que podían durar segundos, porque lo que se estaban jugando era la vida.

El *Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo* (Chile), surge el 14 de septiembre de 1983, y lleva el nombre de un obrero padre de familia que se auto inmoló frente a la Catedral de Concepción pidiendo la liberación de sus dos hijos detenidos por la CNI (Central Nacional de Informaciones). El movimiento realiza acciones denominadas relámpago, ya que su fugacidad era producto del sistema de represión existente. Había una necesidad de salir al espacio público y visibilizar lo que estaba pasando. “Su emergencia en el espacio social como una irrupción estético-política que desdoblaba la realidad impuesta por el régimen”. (FC, JV 2012, 37).⁷ Estas acciones consistían en desplegar telas con insignias como *Aquí se tortura*, parar el tráfico, utilizar máscaras denunciando la violencia.

También está el movimiento *Mujeres por la vida* que, mediante acciones en el espacio público, luchaban por la defensa de los derechos humanos, y la reivindicación feminista de la mujer como un agente político activo.



Fotografía 1.3: *Mujeres por la vida* 1988; Fuente: Museo de la memoria. Chile
<http://www.museodelamemoria.cl/parte-del-patrimonio-del-museo-de-la-memoria-se-presenta-en-exposicion-del-museo-reina-sofia-de-espana/>

En los mismos años aparece el grupo *CADA* (Colectivo Acciones De Arte), que trabaja sobre una ciudad sitiada. Entre sus acciones están *Ay Sudamérica*, *400.000 textos sobre Santiago*, en la que, desde una avioneta, lxs artistas lanzan panfletos sobre el accionar del arte en estos contextos de dictadura. *No+*, es otra de sus acciones en la que colocan carteles, hacen grafitis con esta palabra en las calles de la ciudad para que la gente complete la frase; *no+ dictadura*, *no+ tortura*, *no+ represión* son las frases más comunes. Se trata de acciones participativas: lxs artistas

⁷ Texto de la exposición “Perder la forma humana” Museo Reina Sofía 2012.

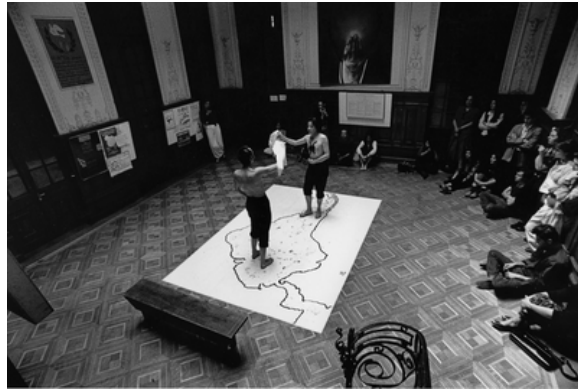
con la ciudadanía frente al poder. *CADA* presentó acciones para denunciar la violencia de la dictadura entre los años de 1979 hasta 1985.

En medio de este clima de represión, las subjetividades diversas salen de los márgenes y de su condición de cuerpos negados, a las calles. Se da una emergencia de la desobediencia de la norma heterosexual y una reivindicación de la política del deseo. Lo privado se hace público. Estos cuerpos disidentes se manifiestan resistiendo a los discursos heteronormados que amoldan los cuerpos según las necesidades de un sistema colonial, capitalista y patriarcal. Cuerpos trans interviniendo el espacio público, cuestionando y molestando a un ojo normado que prefería, y hasta ahora lo hace, no ver lo diverso, lo que sale de la norma, lo disidente.

Las yeguas del apocalipsis, integradas por Pedro Lemebel y Francisco Casas, fue un colectivo artístico que accionó en Santiago de Chile entre 1987 a 1997. En los primeros años de post dictadura se caracterizaron por irrumpir en eventos públicos con sus acciones. El travestismo callejero empobrecido, el sida, la tortura, la violencia de la dictadura y la mentira de los políticos eran temas frecuentes en sus propuestas artísticas. Siempre pensando en lxs olvidadxs, la prostituta, el travesti proletario, lxs desaparecidxs; las yeguas ponían el cuerpo representando y recordando a todos esos otros cuerpos de los márgenes.

Lemebel usaba tacos de aguja en muchas de sus acciones, tacos políticos como él los denomina, cargados de un discurso, tacos que en la noche son herramientas de defensa dentro del mundo del travestismo prostibulario, una defensa en contra del macho que cree tener el poder de poseer, como le plazca, los cuerpos femeninos y feminizados.

El 12 de octubre de 1989, Las yeguas del apocalipsis realizan la *performance La conquista de América*. En la sede de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, con los pies descalzos y el torso desnudo, las yeguas bailaron una cueca sobre el mapa de América Latina que estaba lleno de pedazos de vidrios rotos de botellas de Coca Cola.



Fotografía 1.4: *La conquista de América*; Registro: Paz Errázuriz. Fuente: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

Los pies de las yeguas se cortan, su piel sangra, las heridas nos hablan de la violencia de una conquista que arrasó con los cuerpos nativos, que los violó, que los descuartizó. Las huellas de sangre que quedan marcadas en este mapa latinoamericano, son las huellas, de una herida colonial profunda, que no deja de sangrar. La colonización de los cuerpos empezó con la conquista, pero nunca terminó, continuó con el consumo, las multinacionales, las dictaduras, el capitalismo. La cueca se baila sobre una historia sangrante, sobre una herida abierta.

Carlos Leppe fue otro artista chileno que irrumpió con una propuesta travesti, cuestionadora del género. Alejado de una normativa estética e institucionalista y utilizando su cuerpo como lugar de experimentación, trajo a colación temas tabúes, conflictivos para una sociedad chilena moralista y militarizada.

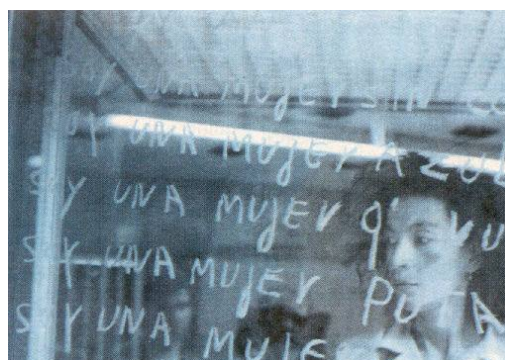
En Argentina, también surgieron grupos que cuestionaron el poder desde el arte. *Tucumán Arde* es, sin duda, la muestra más significativa de la época en cuanto a *el otro arte* como se denominó a estas propuestas. En 1968 se juntaron artistas que buscaban nuevas formas de expresarse. En un contexto latinoamericano y mundial como Mayo del 68, las vanguardias artísticas del sur se unieron al cambio, quisieron actuar, salieron de las galerías, para ir a las calles con la gente cotidiana. Sus propuestas giraban en torno a la idea de que las obras de arte ya no eran cuadros de goce visual que se podían comprar, debían estar en las calles. Lxs artistas ya no podían permanecer pasivos ante la situación social y política que les rodeaba. La muestra fue clausurada y algunxs artistas fueron apresados.

Estas acciones buscaban “rasgar la normalidad implantada por la prolongación indefinida del estado de excepción golpista con acciones que, a modo de síntomas resistentes, impugnaran la legitimidad del régimen” (FC, JV 2012). Eran

actos de memoria y procesos de socialización del arte, que tomaron fuerza en Latinoamérica a partir de los años setenta. Acciones que implicaban poner el cuerpo y arriesgarse a perder la vida, reflejando la emergencia del acto.

Varias artistas mujeres latinoamericanas hacían propuestas desde el género y el retorno a lo sagrado, en cuanto a lo originario. En Colombia estaba María Tessa Hincapié con performances que topaban temas de la vida cotidiana, la contaminación ambiental, el consumismo y lo sagrado. Como dice Constanza Ramírez (2006), María Teresa, mediante la performance, descubrió que su mejor propuesta artística era trabajar sobre su propia vida.

En 1989, Hincapié realiza la performance *Vitrina*, en la que, durante las ocho horas de la jornada laboral, se coloca tras el vidrio de la vitrina de una librería de Bogotá realizando actos no usuales para ese espacio y provenientes de una limpiadora de vidrios. Con detergente dibujó su cuerpo en el vidrio, se pintó los labios de rojo y marcó los besos en la vitrina, a lo que varios transeúntes respondieron devolviéndole el gesto del beso. También escribió con el labial frases críticas sobre la concepción de la mujer como un objeto de consumo. Era un cuerpo femenino en una vitrina, en el espacio destinado para ser vista, interpelando a una sociedad cultivada en la visualidad. Eran acciones no cotidianas dentro de la cotidianidad.



Fotografía 1.5: *Vitrina*; Fuente: Periódico el tiempo.

El contexto cubano da origen a la obra de Ana Mendieta, quien a sus 12 años de edad sale de Cuba a Estados Unidos en lo que se denominó *La operación Peter Pan*, destinada a sacar niños cubanos de padres que no estaban de acuerdo con el régimen castrista. Ana realiza la primera parte de su obra en Estados Unidos y luego en México; para finalmente volver algunas veces a su país natal en la época de los ochenta. La obra de Mendieta se caracterizó por estar estrechamente ligada a sus

experiencias individuales, al trauma. Gerardo Mosquera (2007) lo denomina como un retorno a lo primario, a lo primogénito.

El trabajo de Mendieta es referencial para la performance latinoamericana, primero por su experiencia vivencial y por el sector al que representa, ella se autodenominaba una artista y mujer no blanca, de color, fronteriza, factores que condicionaron su discurso. Y segundo, por el contenido de su obra, el uso de su cuerpo, lo abyecto, las propuestas desde el género.

Temas como la presencia y la ausencia del cuerpo desarrolladas en la serie *Siluetas*, expresan un deseo de representar esta fuerza eterna femenina omnipresente y una necesidad de regresar al útero materno, una “sed de ser”, como manifestó la misma autora. (López-Cabrales S/F).

Ana habla desde los márgenes, su obra entre 1972 a 1975 tiene un enfoque feminista, aborda temas sobre la violación y el desarraigo. Autorretratos con el rostro cubierto de sangre evidenciando la violencia hacia los cuerpos femeninos. En *Glass on body* realizado en 1972, nos presenta un cuerpo deformado. *Facial hair transplant* de 1972 expone un cuerpo modificado con la barba de otro hombre, una fusión entre dos corporalidades y dos identidades que se debate entre el binarismo.



Fotografía 1.6: S/T Autorretrato con sangre 1973; Fuente: <http://www.fundaciotapias.org/blogs/zoom/body-i-am-birgit-jurgenssen-ana-mendieta-hannah-wilke-ends-saturday/>

En 1973 realiza la performance *Rape scene*, en la que hace alusión a las violaciones sexuales. La artista espera a unos amigos, en un cuarto de su departamento semidesnuda y llena de sangre. Esta performance estaba basada en el caso de una estudiante de la misma universidad en la que estudiaba Mendieta que

había sido violada ese mismo año. Acción que nos lleva a un escenario en el que cuerpo, violencia y género están estrechamente ligados.

Su obra expresa una identidad fragmentada, fronteriza, heterogénea, por su carácter de exiliada. Fue una artista fruto del exilio de la revolución. Y se convirtió en el gran referente de artistas de los noventa como Tania Bruguera.

Bruguera es una artista cubana que desarrolla su obra en los años noventa. Arte y acción social están fusionadas en su propuesta de tal manera que los componentes estéticos y sociales se fortalecen mutuamente. El contexto en el que desarrolla sus performances es clave para que su obra tenga tanta potencia política.

El régimen castrista implantó un control totalizador sobre las formas de expresión de la isla y, entre ellas, del arte. Agentes culturales del gobierno aprobaban las obras antes de ser expuestas. El descontento con la revolución produjo disidentes, entre los que se encontraban varios artistas. A mediados de los años ochenta, la censura en el arte se incrementa. Muchos artistas divergentes ven en el desarraigo la única salida. Bruguera pertenece a la generación de los noventa, en la que la mayoría de artistas contrarrevolucionarios ya no estaban en territorio cubano. Lo interesante de la propuesta de Bruguera es cómo, mediante el arte, se ha enfrentado al régimen castrista, motivo por el cual ha sido censurada en varias ocasiones y hasta fue apresada.

México ha sido también un importante territorio de gestación de muchas propuestas performáticas ya desde los años treinta con los estridentistas, como por ejemplo Conchita Jurado, entre otros. A partir de 1968, en pleno contexto de la guerra sucia y tras la matanza de Tlatelolco, surgen varias propuestas vinculadas con la denuncia y el tema de los desaparecidos. Está el grupo *Proceso Pentágono, Suma, No grupo*, y *Polvo de gallina negra* integrado por dos mujeres: Maris Bustamante y Mónica Mayer. Éste fue el primer grupo de arte feminista de México, fundado en 1983, estuvo activo durante diez años. Su propuesta planteaba colocar en la escena pública situaciones del mundo de lo privado, destinado a la mujer. Lo doméstico, los roles del hogar asignados a las mujeres, la violencia de género, fueron varios de los temas que Bustamante y Mayer abarcaban en sus performances.

El 7 de octubre de 1983, durante la Marcha feministas contra la violación, *Polvo de Gallina negra* realiza una acción en la que crean una receta para hacer el mal de ojo a los violadores:

Ingredientes:

2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando le agreden.
1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.
1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
30 grs. de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promueven los roles tradicionales.
3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
3 pelos de superfeminista.
2 colmillos de militante de partido de oposición.
½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual Ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar. (Bustamante, Mayer, 1983).

La época de los ochenta es clave en la historia Latinoamericana, el uso sistemático de la violencia por parte del Estado generó una serie de cambios sociales que fueron los que sustentaron, en los noventa, a gobiernos de corte neoliberal, cuyas ideas progresistas escondieron sistemas de explotación que solamente beneficiaban al capital. El olvido de lo vivido en años pasados, era clave para empezar una *nueva época*. Los países estaban endeudados, la política interna se supeditó a lo que imponían los organismos acreedores internacionales. La cultura de masas se cola en la vida cotidiana con el fin de borrar la memoria, distraer a la gente. Se quiso equiparar la violencia del Estado con la violencia de las organizaciones guerrilleras para, de alguna manera, legitimar las miles de muertes que las dictaduras provocaron, todo esto confluía en estrategias para fomentar el olvido. Los Estados neoliberales empezaron procesos de modernización, las estructuras de las ciudades cambiaron; era necesaria la modificación del panorama para engañar al recuerdo, porque el espacio tiene memoria. Es por esto que múltiples acciones en contra del olvido se empezaron a gestar. Olvidarlxs es desaparecerlxs dos veces decían las Madres de Plaza de Mayo, los familiares de lxs desaparecidxs de Chile, de Guatemala, de toda Latinoamérica. Este contexto de violencia estatal y violencia de género es el que influye en la emergencia de la conciencia dentro de las prácticas artísticas latinoamericanas.

En el caso latinoamericano, es en los años noventa cuando se visibiliza con más fuerza la performance política. En los años 2000 al 2015 hay una presencia mucho más notoria, en el espacio público y en los centros de exposiciones de propuestas de artistas que usan su cuerpo sin limitaciones.

I.III. ¿Qué implica hablar de performance desde Latinoamérica?

Implica hablar desde un contexto socio político de la región, desde una historia, una memoria, unos orígenes ancestrales, implica hablar de desaparecidxs, explotadxs, mujeres indígenas violadas, asesinatos, gobiernos corruptos y dictaduras. Implica hablar de un paisaje, de una religión impuesta y principalmente de una matriz colonial patriarcal heteronormada que, desde la conquista y los posteriores Estados Nación, se internalizó en las vidas de todxs lxs que salimos de las entrañas de lo que llamamos Latinoamérica.

La performance latinoamericana, en su mayoría política, ha sido usada como una estrategia creativa de denuncia contra regímenes totalitarios, violaciones a derechos humanos, en la lucha contra el olvido, y como una forma de expresión de nuevas subjetividades. Es por esto que me parece adecuado usar el término de performance propuesto por Diana Taylor planteada como un “método de uso del cuerpo por parte de los artistas para enfrentarse a regímenes de poder y para insertar el cuerpo de una manera frontal y directa en el arte” (Taylor 2012, 9). No son cuerpos que se exponen como objetos de goce visual, son cuerpos que incomodan, que cuestionan e interpelan al poder. Presentan la materialidad tal cual es, atravesada literal y figurativamente por políticas racistas, sexistas, homofóbicas, mercantiles y capitalistas.

Desde la reflexión latinoamericana, se han encontrado orígenes locales de la performance dentro de este territorio. Para Damián Toro, artista ecuatoriano existe un “origen propio del performance en Latinoamérica al ser este un sistema de códigos irremediabilmente enlazado a las tradiciones mestizas, indígenas, religiosas, ritualísticas, mágicas entre otras, que poco o nada tienen que ver con las vanguardias europeas que algunos gustan citar”(Toro S/F).

I.III.I. ¿Performance o arte acción?

La ahistoricidad del término performance y su naturaleza extranjera dentro del contexto latinoamericano ha hecho que muchos denominen a estas propuestas como *arte acción*. Es importante analizar el contexto de la palabra acción que, dentro de la performance, se puede entender como una respuesta activa y política a algo. Raúl Zurita del *Colectivo CADA* de Chile, plantea que “a una dictadura se le oponen acciones, no performances, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político, sin mediaciones” (Zurita citado en Taylor 2012, 38).

Las fronteras conceptuales entre performance y arte acción son muy difusas. Por un lado se puede plantear que en el arte acción hay la posibilidad de intervención de varios cuerpos en colectivo, generando una desidentidad. Por otro lado, también podemos decir que los actos de violencia y las resistencias provocan acciones. Rodrigo Viera, performer ecuatoriano, propone que es *la performance* latinoamericana porque está vinculada a *la acción* que activa el pensamiento y la denuncia (Viera 2015). Para Viera existe una clara diferencia entre *el* performance estadounidense y *la* performance latinoamericana, el primero arraigado en la perspectiva de anular el pensamiento “los performance gringos son tan elaborados escénicamente que llegan a ser bonitos y el arte no es bonito” (Viera 2015). Estas propuestas nos llevan a pensar en *la performance* latinoamericana vinculada con *la acción*.

Para esta investigación, he decidido trabajar con el término performance primero porque lxs artistas involucrados llaman así a sus propuestas, y segundo porque, al hablar de performance, también hablamos del género como una repetición de conductas aprendidas socialmente, por lo que esta palabra nos posibilita una doble transgresión, presentando más niveles de complejidad que una acción.

Existe una relación entre la performance y los sistemas de poder. Clemente Padín propone que el arte se puede convertir en revolucionario cuando genera cambios radicales. Lo que concreta el cambio es la forma de expresión y utilización de los símbolos, elementos y contenidos, los cuales tienen un carácter histórico y están dentro de la vida social. (Padín 2005)

Estas prácticas corporales están inmanentemente ligadas a las afectividades y a lo político. El arte se hace político cuando lxs artistas buscan actuar sobre la conciencia política de quien ve la obra y convertir sus propuestas en detonantes de un hecho político, en ensayos que cuestionen, interpelen o reflejen un hecho que acontece a un contexto. Aquí está inmersa una afectividad, lo que lxs artistas sienten determina la temática de su propuesta, pues sentir dolor, indignación, rabia, nos permite identificarnos con lxs otrxs que sienten lo mismo. Es ahí cuando ese cuerpo individual se transforma en un cuerpo colectivo, el cuerpo del performer representa a todos los cuerpos que han vivido el hecho que éste denuncia. Podemos decir que es ahí cuando el cuerpo se hace político. “Arte es todo lo que moviliza y agita. Arte es todo lo que niega este modo de vida y dice: hagamos algo para cambiarle” (Tucumán arde citado en Taylor 2012, 27).

Los cuerpos latinoamericanos de la performance, están cargados de una memoria que responde a sus contextos. “En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Taylor 2012, 31). En este sentido, la performance nos propone también ser una metodología de aprendizaje a través del cuerpo, de la memoria corporal. Como lo dice Daniel Brittany Chávez (2014) se teoriza con la acción, convirtiéndose así, la performance, en un acto pedagógico, planteando otras forma de saber, provenientes de otros cuerpos, muchas veces desvinculados del poder y de la historia oficial.

Un componente que está constantemente presente en la performance latinoamericana es el ritual, bien sea con elementos shamánicos o cotidianos. Entendiendo al cuerpo como el espacio del rito, en el cual converge el tiempo biológico que tiene relación con la naturaleza, la vida y la muerte, y es el espacio en el que se manifiesta toda su construcción simbólica, interviniendo así pasado, presente y futuro, la memoria personal y la colectiva. Tiempos biológicos y tiempos míticos confluyen en un mismo aquí y ahora. (Martínez Rossi 2011, 64). “Los performerros latinos se alimentan de un vocabulario simbólico con raíces precolombinas, coloniales y católicas, que unen la tierra con el cuerpo humano” (Fusco 1999, 94). Esta mezcla de simbolismos es producto de la identidad latinoamericana mestiza y sincrética, en la que confluyen ascendencias indígenas, afros, mestizas, europeas y ahora las identidades emergentes, producto de los

movimientos migratorios y cruces culturales. “Los latinos tienden a inspirarse en su propia cultura sincrética para desarrollar su gestualidad somática antes de buscar fuentes en culturas ajenas” (Fusco 1999, 95).

La vertiente ritual es muy importante en la performance latinoamericana, es como una especie de recuperación de saberes tradicionales. Son ecos del pasado que en algún momento, y de alguna manera, resurgen en estas corporalidades. El tiempo de la performance se asemeja al tiempo ritual que se separa del tiempo ordinario y se convierte en una espacialidad y temporalidad paralela a la habitual: un espacio en el que todo puede pasar, las reglas se pueden subvertir, las identidades cambiar y el cuerpo individual deja de ser propio y se convierte en el cuerpo del nos-otros.

En las performances no solo se usa el rito, se rescata la fiesta popular y el juego. “mito, performance y sanación se entrelazan en acciones tribales, en un neoprimitismo que hace del cuerpo el espacio de transformación y de experiencia” (Alcázar 2005, 12).

Para Viera, Latinoamérica es bien localista, es como un pastiche, una mezcla de muchas cosas con la cosmovisión andina. En las artes es inevitable estar influenciado por el territorio. América Latina tiene otra luz. “A nosotros nos atraviesan los Andes. La influencia de arriba, de las montañas, del pensar, sentir y hacer. Eso nos atraviesa” (Viera 2015).

Podríamos hablar también de una ritualización de la vida cotidiana, cuando el arte, en este caso la performance, se basa en acontecimientos del día a día y los eleva a la categoría de pieza artística.

I.IV. ¿Performance tiene género?

En esta investigación he decidido hablar de *la* performance en femenino, por dos motivos. El primero planteado por Gonzalo Rabanal, quien hace una relación entre histeria y performance. “Esa manifestación del cuerpo no es una teatralidad sino que es más bien una gestualidad del síntoma, pero a su vez también, y lo más importante, una resistencia política del cuerpo de la mujer en la historia. La mujer se manifiesta políticamente a través de la sintomatología que es la histeria”. (Rabanal 2015).

El discurso de la histeria surge como una forma de control del cuerpo femenino que, al ser comparado con la naturaleza, es considerado abyecto y genera rechazo. Más la feminidad resulta atractiva porque encarna lo artificial, es decir, que se la puede modificar. El cuerpo abyecto puede ser convertido, mediante artificios, en un cuerpo del deseo “la conversión de lo femenino en un objeto construido, que deja atrás los avatares de lo natural para convertirse en un ingenio mecánico superior o en una obra de arte” (Clúa 2007, 191).

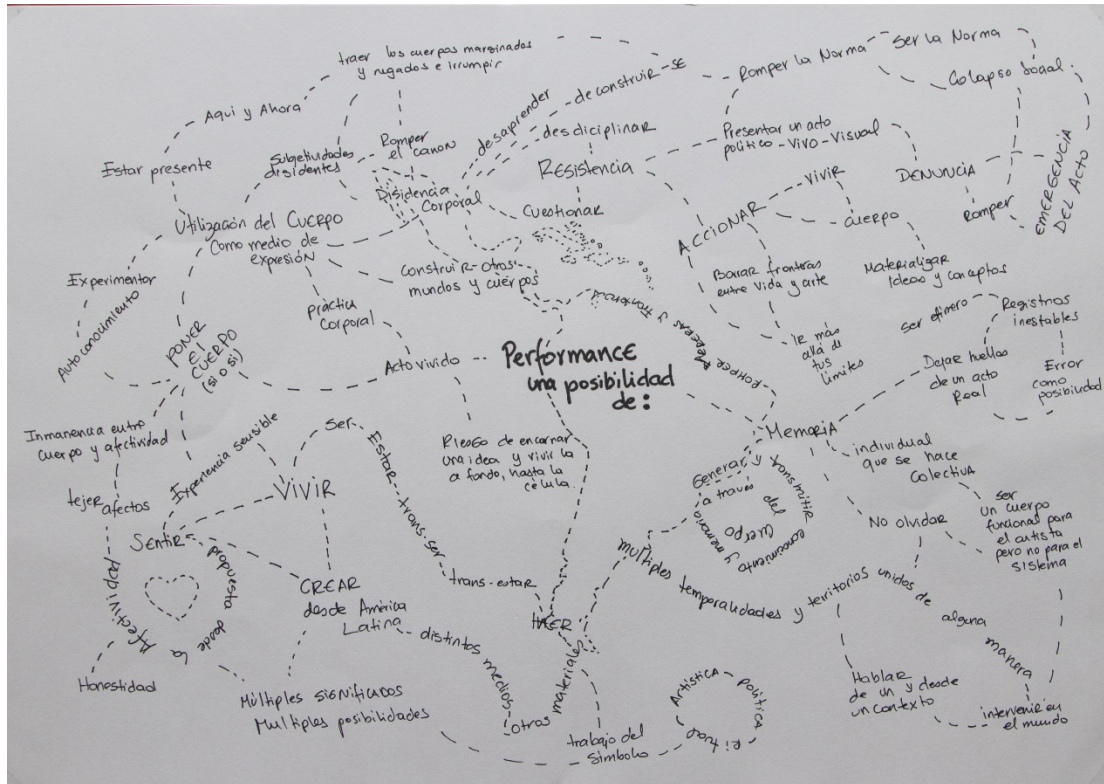
La histeria se presenta como una fantasía de artificialidad y control del cuerpo femenino desde el discurso científico. Se la ha entendido como un acto teatral en el que el médico expone, como un objeto al cual puede dominar, al cuerpo de la mujer pero “mientras el entorno controlado del sanatorio parece situar al psiquiatra como foco de poder, los documentos científicos no siempre apuntan en esa dirección” (Clúa 2007, 193). ¿Quién manipula a quién? El cuerpo histérico se revela contra los mandatos del psiquiatra y resiste. Es por esta razón que se puede relacionar la histeria con la performance.

La performance se ha convertido en una posibilidad de disidencia corporal, de hablar desde subjetividades diversas. Los feminismos, lxs LGBTI han optado por la performance como una manera de sacar al espacio público cuerpos condenados al encierro y al olvido.

Temas tabúes han salido a la calle mediante la performance. Contenidos que son incómodos de tratar para sociedades tan manipuladas por la religión católica. Para sociedades patriarcales en las que las mujeres tienen roles asignados de sumisión, estas acciones, se plantean como una transgresión a la moral. Otro motivo por el cual la performance es política.

Para Daniel León (*PalaMinga*), performer quiteño, también es la performance porque tiene que ver con la acción que siempre es un acto de género, porque estamos inmersos dentro del género. Es el uso del cuerpo y *la cuerpa*, esa dualidad que existe en el ser humano.

I.V. Performance, una posibilidad de.



Fotografía 1.7. *Performance, una posibilidad de: Cartografía realizada por Andrea Reinoso. Quito, 2015.*

Aprovechando las posibilidades que Facebook facilita, en cuanto a comunicación se refiere, planteo una pregunta: Performance, una posibilidad de:, he invitado a todxs lxs performerxs amigxs y a la gente que quiera, a que completen la frase. Con sus comentarios, más los míos, desarrollo esta cartografía, en la que plasmo las posibilidades que nos presenta la performance dentro del contexto latinoamericano, y a su vez, plasmo como cada una de estas posibilidades están interrelacionadas unas con otras.

I.V.I. Performance ¿Una opción decolonial?

Los debates sobre la diferencia, así como los estudios postcoloniales, en un primer momento, y la crítica en perspectiva decolonial, han influenciado, desde mediados de los años noventa, en las posibilidades de irrupción desde el arte. Uno de los aspectos principales apunta a entender lo decolonial como “confrontación con y desprendimiento de la matriz colonial de poder (...). Presupone el desprendimiento

inicial de la retórica de la modernidad en la que se legitiman modelos de pensamiento y se convierten en equivalentes de la organización misma de las sociedades y sus antecedentes históricos”. (Mignolo 2008, 15).

Se puede hablar de decolonialidad en la performance, como una estrategia centrada en cuestionar e interpelar a la colonialidad del ser y del saber; presentándose como una práctica de resistencia y transformación. Ello implica hablar desde una geopolítica del saber y una corporeidad política del saber⁸ que “se relaciona directamente con un saber encarnado y con una decolonialidad del cuerpo y la sexualidad” (Calderón Rodero 2013).

Me interesa como Calderón aborda el concepto de resistencia, yendo más allá de la lucha de clases, de explotados y explotadores, plantea la resistencia como “un operador que anima la configuración del sujeto en cuanto disidente de la norma, de la regla y que, mediante un trabajo de sí, logra impactar el ámbito de lo público abriendo o ensanchando las posibilidades de los sujetos/cuerpos de sexualidad diversa” (Calderón Rodero 2013). Alude a la capacidad del ser humano (sujeto-cuerpo entendido como uno solo) de configurarse a sí mismo, según su deseo y voluntad, y de esta manera, genera una resistencia a las configuraciones pre establecidas socialmente de su subjetividad y de su corporalidad. Por lo tanto, al resistir, estos cuerpos lo que hacen es poner en jaque los discursos regulatorios del poder, los ejercicios de disciplinamiento y los aparatos moralistas.

Es un acto de resistencia no solo propio y voluntario del sujeto, sino que tiene una repercusión dentro del contexto en el cual este acto se desarrolla y en donde estas subjetividades y corporalidades accionan. En estas circunstancias es cuando también podemos ver que el cuerpo individual se hace colectivo, se hace un cuerpo social.

La modernidad, con su división mente – cuerpo, introdujo en América Latina, mediante la conquista y el surgimiento y consolidación de las repúblicas independientes, una forma hegemónica de entender el cuerpo. “La primera experiencia moderna fue de la superioridad cuasi-divina del *Yo* europeo sobre el *Otro* primitivo, rústico, inferior. Es un *Yo* violento militar-militar que codicia, que anhela riqueza, poder, gloria.” (Dussel 1994, 44). Estamos hablando de la supremacía de un color: el blanco, de un género: el masculino, de un sexo: el hombre, de una sola creencia religiosa: la católica; de un solo sistema de producción: el capitalista. Todo

⁸ Términos planteados por Walter Mignolo (2002).

lo que está fuera de esta matriz es catalogado como incivilizado, anormal, pagano, folclórico, pecado y por ende, debe ser negado.

Este conquistador, a más de ser un ego violento y militar, era un ego fálico. Mató a los *otros* hombres violentamente y a los que no eliminó, los infantilizó y feminizó como un acto de dominación simbólica, porque lo femenino, para el ego fálico, es penetrable y violable. “El esceptismo misantrópico define a sus objetos como entes sexuales racializados”. (Maldonado 2007, 139). Es la sexualidad masculina la que oprime y genera agresión sobre los cuerpos Otrxs. Me parece interesante citar el análisis que hace Nelson Maldonado, basado en un argumento de Josua Goldstein, que describe a la conquista como una extensión de la violación y explotación de las mujeres en tiempos de guerra. Al existir en la guerra vencedores y vencidxs, son los cuerpos de lxs segundxs los que se transforman en un motín de esclavos o sirvientes a los cuales se puede, o mejor dicho, se debe explotar, dominar y abusar sexualmente. Y esto es lo que pasó con la conquista, y se mantiene vigente cuando los grupos de poder y los gobiernos toman posesión sobre los cuerpos otrxs.

Hay dos categorías bajo las cuales se articula el discurso colonizador, que son la de raza y la de sexo. Blanco, supremacía de unos sobre otros por el color, invención netamente eurocéntrica que relacionó, como lo menciona Quijano, el color con la biología y se naturalizó para poder hacer una diferenciación entre seres humanos bajo la categoría de “razas”. Y la segunda, hombre. Lo masculino como símbolo de poder sobre el sujeto femenino y el feminizado.

La situación de las mujeres fue crítica. Convertidas en posesión para el conquistador, fueron separadas de sus familias, sus parejas e hijos asesinados muchas veces en su presencia, ellas violadas frente a sus parejas antes de que los maten. No eran solo explotadas en el trabajo, eran explotadas sexualmente. Sus cuerpos fueron poseídos, esclavizados. No solo negados por ser *indias de la raza inferior*, sino también negadas por no ser hombres.

La sexualidad de las mujeres indígenas fue satanizada como lo afirma María Lugones (2011). Toda relación cósmica con su propio cuerpo y la naturaleza quedó denominado como satánico y debía ser castigado mediante el dolor, la posesión brutal sobre el cuerpo de la mujer, la culpa, el pecado.

Bajo este contexto, la performance se presenta como una práctica, un ejercicio y una estrategia de deconstrucción de regímenes establecidos en la producción de sujetos/cuerpos.

La resistencia resulta ser un ejercicio antihegemónico y performático deconstructivo o decolonizador, en el mismo sentido foucaultiano de prácticas de sí entendidas éstas prácticas de sí como ejercicio de emancipación (resistencia ante sus propias convicciones y ejercicio crítico ante las mismas para determinar el valor o disvalor que esas convicciones tienen en cuanto relevantes para el sujeto/cuerpo por tratarse de prácticas que fundan o determinan el ejercicio de su libertad). (Calderón Rodelo 2013).

En la performance, lxs que la realizan están haciendo un ejercicio sobre sus propias subjetividades y corporalidades, son libres de deconstruirse, reinventarse y romper ataduras preasignadas. La resistencia se convierte en un proceso de liberación de un sujeto, de una corporalidad que se resuelve en el ámbito de lo colectivo. Es la presencia de una mismidad en un espacio social, en un *nos-otros* como dice Yecid Calderón Rodelo (2013).

Y estas resistencias se dan principalmente desde los márgenes, desde las corporalidades no canónicas, desde los lugares negados, invisibilizados, explotados, controlados, desde la otredad, éstos son los espacios en los que encontramos resistencias encarnadas, disidencias de la estética hegemónica y normada. Se habla y acciona desde la ex-centricidad:

El sujeto/cuerpo crítico rechazado, por su potencia, actúa de manera ex -céntrica, es decir, se ubica por fuera del eje de la dominación que pretende imponerle el régimen dominante en contextos concretos y localizados (familia, escuela, trabajo, espacios públicos); se autoafirma radicalmente desde el lugar mismo de su negación para no dejarse configurar por el ideal regulatorio que una hegemonía dada, en un campo particular de relaciones, sostiene e instituye. En este sentido, los sujetos/cuerpos que resisten a la norma establecida --con la que se intenta despojarlos de su potencia y obligarlos a responder a las formas de un arbitrario poder según los marcadores ya señalados--- logran establecer una alteridad que no se signa por los cánones dominantes, lo cual representa un modo radical de disidencia; en esa misma medida, su subjetividad y su cuerpo se convierten en los lugares constituyentes del acto mismo de resistir. (Calderón Rodelo 2013).

A las tres variables de opresión que viven estas corporalidades hay que aumentarle la de la preferencia sexual, (interseccionalidad). Es por esto que la performance es el territorio también de lo queer, de lo homosexual, de lo lésbico, de lo trans, lo travesti y del posporno.

La estética es otro medio por el cual se ejerce la colonización. El gusto moderno está asociado a lo blanco, heteronormado, delgado, saludable y por ende productivo. Es por esto que la performance nos muestra cuerpos que, bajo la mirada de la estética, se han denominados como raros, exóticos, folclóricos, vulgares, pero que son cuerpos disidentes, y en su diferencia radica su politización.

Para poder acceder al reino de la estética se precisa haber sido un sujeto colonizado; esta colonización no es meramente la preparación de un sujeto para que se ciña a la norma del gusto, sino que es la configuración y producción de una subjetividad y un cuerpo que entran a articularse con esa forma de dominación en la que se impone la percepción y el

gusto establecido por el hombre blanco, burgués, varón y heterosexual. (Calderón Rodelo 2013).

En este ámbito, la *aisthesis* se visibiliza como una opción decolonial. Este vocablo que habla de un entrecruzamiento de sentidos y sensaciones (Mignolo 2010), fue reemplazado, mediante la razón moderna, por lo que ahora conocemos como estética, relacionada con lo bello, aporte de Kant, para quien la belleza tiene que ver con cánones corporales y de comportamiento basados en la mentalidad moderna, eurocéntrica, heterosexual y patriarcal.

I.VI. Performance: proceso y no obra.

Dentro de esta investigación, no hablaré de obras sino de procesos porque la presentación de una performance trae consigo un bagaje de trabajo, investigación, vivencias, experiencias, dolores, alegrías, afectos, miedos, relaciones, cuestionamientos, y después de la realización de la acción, hay igual todo un proceso vivencial que implica un desahogo, un descargue que no está presente hasta días después de la performance, por lo tanto, la performance no es algo finito, no concluye con la realización del acto. Es por esto que no se puede hablar de obra, sino de un proceso que se plasma en el registro, en la memoria, y en las marcas corporales que quedan en la piel de lxs artistas.

Para la presente investigación trabajaré sobre los procesos de cuatro performerxs latinoamericanos: María José Machado, Daniel Coka, Daniel Brittany Chávez y Regina José Galindo. Dado que estxs artistas han realizado varias de sus performance con anterioridad, se hace necesaria una breve reflexión sobre el registro como una posibilidad metodológica.

I.VII. ¿Cómo se piensa la memoria de la performance?

Veo al registro como una posibilidad de la memoria, porque no es solo una memoria de las artes sino de la vida del país. Es una huella, una posibilidad de presencia a pesar de la ausencia que un acto efímero implica.

El registro se ha convertido en parte de la performance, por la necesidad de generar un archivo de estas acciones. El registro, después del tiempo, se separa de la performance y circula libremente lo que se presenta, a mi parecer, como una segunda posibilidad de transmisión, en la cual se puede llegar a gente de otros lugares, en otros tiempos y en otros contextos. La cámara se integra como una mirada más, como un ojo espectador, pero que no existe sin el acto, depende de la acción para existir.

Existen otras opciones de registro que se alejan de la tecnología, convirtiéndose en posibilidades de una memoria inmaterial, es decir, de un testimonio oral que narra la persona que asistió a la performance; éste testimonio puede ser un registro más amplio ya que narra lo que sintió ese sujeto al ver la acción y lo que ésta le generó.

Otra posibilidad de registro que voy a usar en esta investigación son las marcas corporales en la piel de lxs artistas, como huellas de la acción, el cuerpo como un diario de obras, que permiten llegar a la acción a través de la marca. Y en este sentido, el tiempo del performance se convierte en algo relativo, ya que mientras dure la marca en el cuerpo, la performance continúa. Hablo de marcas que estarán en la piel del performer hasta su muerte; la performance seguirá accionando hasta que ese cuerpo desaparezca.

Uno de los principales problemas que enfrenta el registro es que está mediado por una interpretación subjetiva; nunca será lo mismo que ver en vivo la performance. En esta investigación, analizaré registros oficiales tanto en fotografía como en video de algunas de las performances de lxs cuatro artistas. Son registros que no son ajenos a las performances. En el caso de María José Machado y Daniel Coka hablaré de algunas de sus acciones que pude ver en vivo, con lo cual, tengo otro aporte que no solo es el de espectador, sino también hablaré de las emociones que dichas acciones detonaron en mí y en el ambiente dentro del cual se realizaron. No me detendré en la parte formal, sino en el uso político y social del cuerpo y el dolor, así como en la temática de la propuesta y la vinculación de ésta con el contexto dentro del cual se realiza la performance.

I.VIII. Particularidades: elementos contextuales de los procesos de Regina José Galindo, Daniel Brittany Chávez, María José Machado y Daniel Coka.

I.VIII.I. Contexto Guatemala – Regina José Galindo

Entre 1960 a 1996 Guatemala vivió uno de los conflictos internos armados más crueles de la región latinoamericana, con aproximadamente ciento cincuenta mil muertos, cincuenta mil desaparecidos, medio millón de campesinos mayas desplazados; cuatrocientos mil exiliados, decenas de miles de niños huérfanos, seiscientas comunidades indígenas masacradas y más de cuatrocientas fosas comunes clandestinas, según la Comisión de Esclarecimiento Histórico en su informe Guatemala Memoria del Silencio, 1999.

Durante los treinta y seis años de conflicto armado, Guatemala pasó por nueve presidencias militares hasta la firma de la paz en 1996. Entre 1982 a 1983 el país estuvo a cargo de Efraín Ríos Mont, con quién vivió uno de los periodos más sanguinarios. Solo en ese año 60.000 personas fueron asesinadas, la mayoría indígenas. Torturas, desapariciones forzadas, violaciones y asesinatos marcaron la historia de Guatemala durante estos años. Fue el genocidio más grande de América Latina de la época moderna.

Las secuelas de esta violencia continúan hasta ahora. Guatemala es uno de los países de la región con mayores índices de feminicidios. Militares que formaron parte de los escuadrones de tortura, ahora son integrantes del crimen organizado de México.

La violencia es parte del día a día de lxs guatemaltecs. Durante los años setenta:

Un clima de violencia y represión acaba con otras expresiones como el teatro callejero, los músicos ambulantes, las lecturas de poesía en recintos no institucionales, el ballet, los mimos, la pintura mural, etc. Guatemala se convierte en un lugar en donde los sitios públicos, como la plaza central o plaza fantasma, los parques y los gimnasios son ocupados como puntos estratégicos por instancias oficiales, que pretenden un control total de las acciones cotidianas de la ciudadanía. (Toledo 2003, 2)

En los últimos años del conflicto armado aparecen expresiones artísticas diferentes a las tradicionales como una forma alternativa de expresión a la oficial. A

partir de la firma de paz en 1996, y con la llegada de la nueva democracia, lxs artistas se apropiaron de espacios que antes les fueron negados. Se retoma el espacio público y la modernización de las ciudades trae consigo una apertura a diversas manifestaciones culturales.

La historia vivida años atrás en Guatemala marca la temática de trabajo de muchxs artistas, entre ellxs está Regino José Galindo, quien nace en 1974, en pleno conflicto armado, por lo que vivió todo el drama de esos años. Este contexto marcaría su trabajo hasta la actualidad. Las performances de Galindo fluctúan entre temas como la discriminación, violación de derechos humanos, violencia de género y toda desigualdad producto de las relaciones de poder.

Regina utiliza el dolor corporal como una materialización literal del dolor que han vivido, y siguen viviendo, lxs otrxs, lxs que están en los márgenes. Para ella, hacer algo al respecto de lo que pasa en su contexto es un acto de necesidad y ahí radica el potencial político de la performance ya que al hacer algo, se impulsa a los espectadores a que reflexionen sobre el tema.

A pesar del fuerte contenido denunciativo de su trabajo, Galindo no se considera una activista, sino una artista, he ahí el cuidadoso control del aspecto formal y estético en sus propuestas, en el cual prima la presencia del cuerpo. Casi siempre utiliza escenarios limpios, sencillos que potencian el accionar de su corporalidad.

I.VIII.II. Contexto actual México – Daniel Brittany Chávez

El contexto dentro del cual, actualmente, Daniel Brittany Chávez realiza su trabajo está determinado por una historia de violencia y una lucha intensa en contra del olvido. La historia de México está marcada por levantamientos sociales, guerrillas, luchas populares, así como crueles represiones estatales, desaparecidxs, muertxs, violaciones, feminicidios, narcotráfico, crimen organizado y corrupción.

La historia actual de México no puede ser contada sin tener en cuenta el caso Ayotzinapa, y para hablar de ello hay que recordar la denominada *Guerra sucia* acontecida entre los años sesenta, setenta e inicio de los ochenta, tiempo en el cual toda América Latina se inclinaba hacia distintos proyectos de izquierda. Afloraron así organizaciones sociales y se fortalecieron los movimientos estudiantiles en busca

de un cambio de las condiciones de vida de la población empobrecida principalmente. Esta presencia de un espíritu revolucionario hizo que el gobierno mexicano actúe con violencia reprimiendo y desapareciendo forzosamente a los que consideraba sus opositores. Esta época dejó en México cientos de muertos y desaparecidos. Actos como la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en 1968, aumentaron la indignación popular y dieron paso al fortalecimiento de guerrillas urbanas y rurales. Es importante recalcar que el estado de Guerrero, donde en el 2014 se da el caso Ayotzinapa, fue uno de los más asediados por la fuerza represiva del Estado y por ende, uno de los que más resistencia presentó.

En 1994 sale a la luz pública, en el estado de Chiapas, el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional), integrados mayoritariamente por indígenas, hombres y mujeres, que cuestionaban el sistema político mexicano, sus alianzas modernizadoras y la desigualdad en la que gran parte de la población, sobretodo indígena, vivía. El EZLN continúa activo, sus propuestas continúan vigentes así como su lucha. Chiapas es territorio zapatista, condición importante a tomar en cuenta en el trabajo de Daniel B. Chávez, quien, hasta agosto del 2015, residía en San Cristóbal de las Casas.

La situación actual que vive México está marcada por un Estado en crisis que está inmiscuido, junto con el crimen organizado y el narcotráfico, en la desaparición y asesinato de cientos de personas. A partir del caso Ayotzinapa, entre octubre y noviembre del 2014 se encontraron en el Estado de Guerrero cuarenta y siete fosas comunes. La sociedad civil no confía en el sistema judicial ni en los organismos de seguridad oficiales.

Normalistas e integrantes del Movimiento Popular Guerrense entrevistados en octubre y noviembre de 2014 señalan que los sucesos en Iguala representan un acto permisible porque han quedado en la impunidad las desapariciones forzadas durante la llamada “guerra sucia” de las décadas de 1960 y 1970, la masacre de Aguas Blancas en 1995, la masacre del Charco de 1998 y la ejecución extrajudicial de dos normalistas de Ayotzinapa por parte de elementos de la Policía Ministerial (pm) en Chilpancingo el 12 de diciembre 2011, junto con un sinnúmero de casos de ejecuciones y de desaparición forzada. (Mora 2015,8).

La condición étnico-racial, de clase y de género, las tres variables de opresión, son inseparables de la historia de violencia de este país, porque es esta población la que en sus cuerpos lleva estas condiciones, motivo por el cual es más propensa a ser violada, asesinada y desaparecida.

El caso de las mujeres es aún peor, se reportan muertes todos los días en México por feminicidios. Están, entre otros, los casos de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, Guerrero. Las organizaciones de mujeres han determinado que México tiene un Estado feminicida, que no genera leyes que protejan a las mujeres, en donde los casos de feminicidio se mantienen en la impunidad, o peor aún, ni siquiera son nombrados. La violencia de género se ha naturalizado en un Estado de corte patriarcal y racista. Muchos casos no salen a la luz, las estadísticas que revelan el número de mujeres asesinadas no son claras; las organizaciones de mujeres manejan una cifra y los organismos judiciales oficiales otra, que es menor.

Mientras realizo esta investigación se da un nuevo caso de violencia estatal. Un periodista y cuatro mujeres más son asesinados en un departamento en Narvarte, Ciudad de México. Lo que me llama la atención, es que la prensa nacional y extranjera vuelca su interés en el fotoperiodista asesinado, y de las cuatro mujeres muy poco se sabe; de dos por lo menos ya se ha dicho el nombre, pero de los otros dos cuerpos femeninos no se sabe ni su identidad, a una la llaman *la colombiana* y de otra dicen que era empleada doméstica, de ellas, ni sus nombres se conoce. ¿Acaso esos cuerpos no existen? ¿No son nadie? ¿No merecen ser nombrados? ¿No merecen ser llorados? La impunidad y el olvido son dos de los principales problemas contra los que muchas organizaciones luchan.

La violencia es nacional pero los casos locales muchas veces hacen más cercana la pérdida. En San Cristóbal de las Casas - Chiapas se creó la plataforma *Arte Acción* como una propuesta ambulante de performance e intervenciones públicas cuyo eje central es denunciar y no olvidar los casos de feminicidios, transcidios y violencia estatal como la desaparición de los 43 normalistas. Esta plataforma, a la que pertenece Daniel B. Chávez, se crea a partir del feminicidio de Itzel Janet Méndez de 17 años en San Cristóbal de las Casas. El objetivo es hacer visible estas muertes, pedir justicia y principalmente no olvidarlas. El trabajo se da junto a la comunidad, familiares de las víctimas y organizaciones de derechos humanos junto a lxs artistas.

Feminicidios son denunciados mediante el arte, como propuestas de luto y luchas por la memoria. Y éste es uno de los ejes fundamentales del trabajo performático de Daniel B. feminicidios, transcidios, violaciones a derechos humanos y violencia estatal son los temas de las performances que analizaré en esta investigación.

I.VIII.III. Contexto Ecuador – María José Machado y Daniel Coka

En Ecuador la performance empieza a tener una presencia importante a partir de los años noventa. Hay recuerdos de actos no teatrales ya desde los años setenta. Rodrigo Viera recuerda uno que le contó Iván Cruz⁹ ejecutado por ahí entre los años sesenta y setenta en la Casa de la Cultura de Latacunga. Cuenta que dos hombres irrumpieron en una obra de teatro con una escalera doble. Uno subió a lo más alto de la escalera y regó agua en la boca del segundo que estaba abajo recitando poemas, el resultado fue una serie de palabras incoherentes “da da da da da el dada”. Otro performance de la época que recuerda Viera (2015) es el de Pablo Barriga, quien se amarró muchos objetos a los pies y cruzó el parque de La Carolina.

Hubo movimientos artísticos en el país que se consideran influencias de estas nuevas propuestas artísticas. Uno de ellos son los Tzántzicos, movimiento principalmente literario que se desarrolló entre los años de 1962 a 1969, con una propuesta en contra del tradicionalismo, la sociedad y la cultura aburguesada.

Entre los años 89 al 92, en la Facultad de Artes de la Universidad Central en Quito, influenciados por Juan Ormaza¹⁰, se empiezan a realizar propuestas más procesales que “implica dejar de lado las pretensiones del objeto artístico como objeto único y original que se somete al estatuto de obra de arte y se guarda en un museo” (Zamora S/F), y conceptuales, dejando de lado las prácticas tradicionales del arte “Ya no es el hecho de la creación por la inspiración y llegar a tener un producto de contemplación que te resuelve las cosas, sino lo contrario, algo que te abra el pensamiento, cuando ves algo entonces ahí empiezan a hacer cosas como instalaciones, acciones, arte objeto(...)”(Viera 2015). Se impulsa a crear en relación a los procesos vividos y vivenciales, no representacionales. “Los artistas empiezan a incluir en sus obras materiales no antes abalados por la institución cultural. Y uno de estos es el cuerpo.”(Toro S/F).

Según Danilo Zamora¹¹, los artistas emergentes de la facultad de artes de los noventa, en su búsqueda de nuevos lenguajes, se alejan de los referentes locales y de la academia. La plástica de ese momento, la tradición local, crearon un imaginario del artista relacionado solamente con la pintura y la escultura virtuosa y lirista.

⁹ Coleccionista de arte precolombino Ecuatoriano.

¹⁰ Artista ecuatoriano.

¹¹ Artista ecuatoriano.

El indigenismo, que fue uno de los movimientos modernistas más destacado del Ecuador, opacó procesos paralelos. La influencia del exterior llegaba poco a poco al país. El conceptualismo planteaba una desmaterialización del objeto de arte proponiendo la idea, la inmaterialidad, como el punto importante de la creación.

El conceptualismo conjuraba en su momento, el valor de lo colectivo, lo relativo al género, lo alternativo, lo periférico, la relación antagónica del artista con el poder, la contracultura en general. Los conceptualistas refundaron la crisis de la institucionalidad y el museo. Rompen con las estructuras semánticas de los lenguajes artísticos (sentido-significado). Mezclan los códigos y convenciones de las artes visuales, literatura, música, teatro etc.(Zamora S/F).

El contexto nacional en el que empiezan a surgir estas propuestas va a la par del auge de movimientos políticos. Viera menciona los doce años que fueron duros para la expresión libre del arte. Estos se dieron durante los gobiernos de Febres Cordero, Borja y Mahuad, época en la que se buscó silenciar todo tipo de expresión crítica al régimen. Esta es una de las principales razones por las que existe un escaso registro de lo que se hizo en estos años, porque eran propuestas que incomodaban, y a la institución no le interesaba que sean parte de la historia del arte del país.

Estos artistas estaban fuera de lo formal, había mucho activismo que muchas veces no venía de gente que era artista. Aparecían en el espacio público acciones que no eran verbales ni estéticas, pero eran acciones, “era vida, estaban ahí” (Viera 2015).

Distintxs artistas, en los noventa, experimentaron con nuevos medios: Zamora, Pato Ponce, Ulises Unda, (integrantes del *Colectivo PUZ*), Rodrigo Viera, Fernando Dávalos, y la única mujer Jenny Jaramillo, a la que después se unió Yoko Jácome. También estaba *Arte Factoría* y *La Limpia en Guayaquil, Máquina Gris, Tranvía Cero*.

En el caso de Cuenca, Daniel Coka relata una performance de 1996 que Janeth Méndez le narró, en la que ella, Juan Pablo Ordoñez, Mabel Petroff y Adrián Washco, se disfrazaron respectivamente de cupido, diosa griega, bailarina y salieron así desde los sectores en los que vivían para encontrarse en la fuente ubicada en el redondel de la Remigio Crespo y quedarse como estatuas. Eran experimentaciones desde la parodia, una especie de ensayos visuales e indagaciones desde lo corporal (Coka 2015).

Otra performance que le contaron a Coka se da en el 2001, Janeth Méndez le corta el cabello a Juan Pablo Ordoñez, coge agua del río y tierra y hace un adobe.

Indagando con el cuerpo sobre el espacio y la memoria. Juan Pablo Ordóñez es un referente de la ciudad. Su performance *Asepsia* fue una de las primeras en este contexto. En el 2001 también está una acción realizada por Adriadna Baretta, quien con otras personas colocaron una peluquería en el Banco Central y le hacían a la gente los cortes que querían. Otra performance que me cuenta Coka se da también en el 2001, Adriadna Baretta junto con sus compañeros realizan *Mojados*, acción en la que se mojan en el río Tomebamba y ruedan por las laderas que están alrededor del río. Proponiendo una reflexión desde el cuerpo sobre la situación de los migrantes tras el contexto del feriado bancario. Todas estas acciones que se las contaron a Coka. Hay una presencia importante de la memoria inmaterial como una opción de registro de esta faceta de la performance ecuatoriana ante la carencia de un registro visual de soporte material.

En Cuenca se puede hablar de un auge de las propuestas performáticas desde el 2010, hay nuevos profesores en la Facultad de Artes, están las acciones de María José Machado y Saskia Calderón, que son referentes de lxs estudiantes de artes. Está la influencia en el medio cultural de Cuarto Aparte y Ñukanchik People, al igual que el contacto con referentes internacionales que brinda la Bienal de Cuenca.

En el 2010, dentro del Festival Madre Tierra, acciona María José Machado con una performance que cambiaría la concepción del arte en Cuenca. *Yahuarlocro* significó la presencia de lo abyecto, del dolor, de la religiosidad, de lo popular, encarnado en un cuerpo de mujer que provocaba al transeúnte en el espacio público. En este festival, Daniel Coka acciona por primera vez. A partir de este año, las propuestas performáticas de la ciudad han aumentado en número y en intensidad temática, aspecto que está ligado al contexto de Cuenca como una ciudad religiosa, “se nos hace tan fácil deconstruir las imágenes religiosas y católicas y meterlas en otros espacios, no se nos conflictúa tanto” (Coka 2015).

María José Machado aborda temas relacionados con la religiosidad, la resistencia corporal, el dolor y la abyección. Hay una presencia constante del icono de *La Piedad* del cual se ha apropiado ella y le ha resignificado en la cotidianidad.

Daniel Coka maneja una propuesta cuya temática gira en torno al cuestionamiento de género, lo queer. Interpela imaginarios de la masculinidad heteronormada como el militar. En sus performance, la presencia del dolor es constante y está muy ligada a experiencias personales que al salir al espacio público se hacen colectivas.

Capítulo Segundo

El cuerpo: nuestra primera forma de existencia.

El cuerpo es nuestro capital simbólico mínimo: con él nacemos, aparecemos ante el mundo y decimos, antes que cualquier otro mensaje, que estamos ahí, que somos, que existimos.

José Enrique Finol (2009)

Cuesta mucho comprender al cuerpo como una totalidad, en la que materialidad y espiritualidad-pensamiento-sentimiento están inmanentemente unidos. Al tener una conciencia holística del cuerpo, rechazamos la división cartesiana *mente-cuerpo* que, hasta la actualidad, ha servido para hacer de las corporalidades instrumentos funcionales al consumo, y justificar la explotación y genocidio de muchos pueblos.

Tomando en cuenta que el género, la raza y la discapacidad son una construcción social, nos vemos obligadas a pensarnos y sentirnos el cuerpo desde un ámbito no biológico. Porque el cuerpo biológico ha sido colonizado por la modernidad Occidental mediante los roles, los estereotipos, las patologías, las enfermedades, etc., con el fin de marcar a los cuerpos como dominantes y dominados, visibilizados e invisibilizados, civilizados y bárbaros.

Nuestros cuerpos han sido expropiados de nosotras mismas, han sido usados, explotados, violados, alienados, enajenados, pero es desde este mismo cuerpo violentado y explotado, desde donde re-significamos, sentimos, resistimos y actuamos. He aquí la necesidad de politizar el cuerpo, ya que éste no solo simboliza, sino que es nuestro poder materializado.

Sentir el cuerpo como mi primer territorio, en el que habito y ejerzo mi autonomía, implica entenderlo como político. Y, como todo territorio, tiene una memoria y es parte de una historia. Está construido y moldeado a partir de ideas que se han transformado en ideologías, y está formado en función de las mismas, al punto que es sometido a mecanismos de disciplinamiento y control. El cuerpo es nuestro conector con el mundo, mediante él canalizamos todo lo que vivimos y sentimos. El dolor, el miedo, el amor, el deseo, el placer. Todo lo que percibimos y sentimos se manifiesta corporalmente, el cuerpo lo expresa, lo siente; la piel se eriza, un órgano

se enferma, nos duele, nos salen arrugas, se nos cae el pelo, todas estas son manifestaciones corporales que nos indican que el cuerpo siente lo que nuestro ser/sujeto siente. Sujeto/cuerpo como uno solo.

Así como el cuerpo es nuestra primera forma de existencia, también, la sola presencia del cuerpo es nuestro primer acto comunicativo. El potencial comunicativo del cuerpo se debe a que es un complejo sígnico. El cuerpo es un signo y, como tal, contienen las tres dimensiones: sintáctica, semántica y pragmática (Finol 2009). Al hablar de sintagma, Finol plantea que, como en la palabra que se generan relaciones con otros vocablos y un contexto, en el cuerpo se articulan relaciones entre órganos internos y externos, que tienen connotaciones específicas y éstos, a su vez, generan múltiples significados relacionados con movimientos, posiciones, etc., las cuales se articulan con el espacio, el tiempo y otros cuerpos. En cuanto a la dimensión semántica, Finol se refiere a las significaciones corporales, es decir, las connotaciones que encontramos en la morfología, la fisiología, la pigmentación de la piel, la ropa, el maquillaje, los peinados, etc. Y por último, la dimensión pragmática que tiene que ver con el contexto. El cuerpo es bivalente, ya que tiene relación con el ser que posee ese cuerpo, pero también es un signo-objeto, que es usado por el otro, el cual, al significarlo, lo limita y lo constriñe. (Finol 2009).

Dentro de la performance, el cuerpo adquiere el carácter central de la acción, maximizando el poder comunicativo de éste. No se requiere otro lienzo, ni otro soporte que no sea la corporalidad misma de él o la performer. Esos cuerpos que vemos en el espacio público o en la galería, no son solo materialidad, están cargados de significaciones, de historia, de memoria, llevan en sus carnes y en su piel, como un tatuaje, todo un discurso. Cuando hablamos de racismo, exclusión, violencia de género, acumulación de capital, explotación, identidad, etc., estamos hablando del cuerpo, porque todas las relaciones de poder y todas las formas de resistencia que se tejen en la sociedad pasan por el cuerpo y se encarnan en el mismo.

II.I. Desde donde hablo: una declaración corporal.

No puedo empezar a hablar del cuerpo de lxs otrxs sin hablar primero del mío. No por sentirme más o menos que lxs otrxs, sino porque mi lugar de enunciación define totalmente mi manera de concebir el cuerpo, y será determinante en propuestas teóricas con las que me identifico, y las cuales plasmo en esta investigación.

Nací con vagina, por ende a los pocos meses de haber nacido me perforaron las orejas para ponerme aretes. Dos perlitas doradas que, ante la ausencia de cabello, servirían para distinguir mi cuerpo, a esa edad asexuado, de los otros cuerpos, también asexuados, de los niños con pene. Desde ese momento, en el que mis padres conocieron mi sexo, la construcción de mi ser fue determinada por la feminidad. Entonces: soy mujer, tengo 28 años, mido 1,72 cm, peso 80 kilos, tengo dos tatuajes, uno en la parte interna del brazo derecho y otro en la espalda, mi color de piel es trigüeño y calzo 39. Habito con la gastritis, colon irritable, y más resquicios de una bulimia que me duró casi 10 años.

Estudié toda mi vida en un colegio de monjas, solo para mujeres. Mi núcleo familiar es fuertemente católico. Mi padre es militar, mi madre es el arquetipo de la madre abnegada, mi hermana tiene la piel más clara que yo, y le encanta la idea del hogar perfecto con la madre modelo. Pertenezco a una clase media, donde el factor moral y la importancia del *que dirán* es parte de la construcción de las familias. Me violaron a los 19 años. A los 20, tuve una relación que duró dos años con una pareja que me violentaba. Y desde los 25 trabajo con mi cuerpo, primero desde la fotografía y luego desde la performance.

Si cuento esto es para marcar, de alguna manera, desde dónde hablo y habito. Si cuento mis dolores es porque voy a hablar de los dolores de lxs otrxs, porque dolor sentimos todxs. Y muchos, son dolores que no deberían existir, pero existen. Existen tantos dolores y recuerdos, como tantas vidas y tantos regímenes de opresión.

Meto mi cuerpo dentro de los millones de cuerpos que habitan en este continente, cada uno con su propia historia, que a su vez, es parte de historias colectivas, historias marginales, de cuerpos abyectos y abyectados, cuerpos mutilados, cuerpos oprimidos, apresados y cuerpos prófugos, cuerpos disidentes y resistentes. Porque así son muchos de los cuerpos de América Latina.

El hecho de que el cuerpo sea un conjunto de significaciones vividas, que tiene una memoria y es parte de una historia, es lo que lo convierte en político. Ahí coincido y tomo aportes de la propuesta de Dorotea Gómez Grijalva (2012) quien plantea que hablar de *cuerpo político* es comprenderlo como histórico y no como biológico.

Hablar de cuerpo desde América Latina tiene sus particularidades. No es lo mismo hablar de un cuerpo europeo o estadounidense, que de un cuerpo latinoamericano, un cuerpo, peruano, colombiano, ecuatoriano, mexicano, guatemalteco, etc. Nuestros cuerpos están marcados por la conquista, la colonia, las dictaduras, los tratados de libre comercio, el tráfico de órganos, la esclavitud, el genocidio indígena; el feminicidio, los conflictos armados internos, las economías dependientes, los relatos de subdesarrollo y de modernización; todo esto y mucho más, es parte de la construcción de nuestras corporalidades.

Desde el primer momento de materialización del cuerpo en la tierra, es decir, desde el nacimiento, los cuerpos empiezan a ser moldeados en base a ideas que lo controlan y norman de acuerdo a los intereses del poder. “Asumo que mi cuerpo ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación” (Gómez 2012, 265). Al entender el cuerpo como un territorio, lo concebimos como el espacio en donde se gestan las relaciones de poder, como lo dice Aníbal Quijano: “En las relaciones del género, se trata del ‘cuerpo’, en la ‘raza’, la referencia es al ‘cuerpo’, el ‘color’ presume el ‘cuerpo’” (Quijano 2000, 380). Y como todo territorio, el cuerpo es también objeto de conquista, control y explotación.

Esto nos lleva a hablar de la conquista. Porque ahora, en el 2015, nuestros cuerpos siguen cargando, el peso de una modernidad occidental devastadora, cuyo trabajo de explotación, control, posesión y enajenación corporal empezó con el llamado *encuentro de los dos mundos*. Esta conquista implicó la existencia de dos actores: el conquistador y el conquistado/la conquistada. El primero se describe como el hombre blanco occidental considerado un militar, un guerrero. “El ‘Conquistador’ es el primer hombre moderno, activo, práctico, que impone su ‘individualidad’ violenta a otras personas, al Otro” (Dussel 1994, 40). Y lxs segundxs, se concibieron, desde la mirada del conquistador, como un cuerpo al que, no solo se puede, sino que se debe poseer.

Era necesario dominar los cuerpos, pacificarlos y para esto había que deshumanizarlos. Dudar de la humanidad del Otro. Es este escepticismo el que genera la división cartesiana entre cuerpo y alma, mecanismo estratégico para poseer los cuerpos otros justificándose en la idea moderna de la animalidad del nativo, de su carencia de alma.

La división binaria entre mente y cuerpo, y posteriormente con el cristianismo: alma/cuerpo, es uno de los principios de la modernidad colonial para justificar la explotación. División que por siglos nos ha obligado a creer que tenemos un cuerpo y no que somos un cuerpo. Tener un cuerpo implica asumirlo como un instrumento funcional que materializa una idea, como una máquina, “un receptáculo efímero en progresiva corrupción, lo material perecedero que aloja lo inmaterial eterno (llámese espíritu, alma o, simplemente, identidad o yo” (Torras 2007, 16). El sujeto moderno colonial, construido en base al escepticismo, que entiende como elementos separados al cuerpo y al pensamiento- sentimiento, está absorbido por la razón instrumental. Una razón que le ha hecho negar lo que siente y, por ende, actuar desvinculando el sentir del pensar y del hacer.

Al considerar a los otros como corporalidades sin alma, todo tipo de posesión y aniquilamiento corporal estaba justificado. La barbarie, los salvajes, los caníbales fueron la forma más conveniente que encontraron los conquistadores para nombrarnos y representarnos con el fin de tener acceso a nuestras tierras y esclavizar nuestros cuerpos.

Negar la diversidad de los pueblos y encasillarlos bajo una misma categoría de salvajes, de instrumentos que están a la disposición del conquistador, fue una forma de invisibilizar los estilos de vida, de organización, de economía, las sabidurías que ya existían en los pueblos de Abya Yala, y, de esta manera, irlos borrando de la memoria colectiva. Dividiendo así la existencia en dos únicas opciones: civilización o barbarie, modernidad o retraso, centro o periferia. A partir de este “encuentro” entre los dos mundos, Europa se convierte en el centro, el eje del pensamiento y la modernidad, determinando que todos los que no sean afines a estos parámetros de comportamiento del hombre y la mujer moderna/civilizada, quedan colocados al margen del proceso.

Hay dos categorías bajo las cuales se articula el discurso colonizador, que son la raza y el sexo. *Blanco*: supremacía de unos sobre otros por el color, invención netamente eurocéntrica que relacionó el color con la biología, lo que naturalizó las

diferencias bajo la categoría de *raza*. Y la segunda, *hombre*: lo masculino como símbolo de poder sobre el sujeto femenino y feminizado. (Quijano 2000).

Se entiende por colonialidad a:

Un proceso de dominación que no ha concluido, que se inicia con la conquista y permanece vigente. Es una realidad de dominación y dependencia a escala planetaria y universal que sobrepasó el periodo colonial, se mantuvo en el periodo de surgimiento de los Estados nacionales y continúa operando en la actualidad con el capitalismo global-imperial. (Guerrero 2012, 8)

Esta matriz colonial-imperial de poder, como lo plantea Guerrero (2012), se sustenta en la violencia y el despojo para mantener un control sobre todos y cada uno de los aspectos de la vida: los saberes, los cuerpos, los imaginarios, las subjetividades, las afectividades, la naturaleza, las relaciones intersubjetivas, la política, la economía; lo social, lo cultural.

La colonialidad no solo actúa en el poder, las instituciones o los organismos de control, ha superado lo estructural y se ha colado por los poros de la piel: “se instaure en lo más profundo de nuestras subjetividades, de los imaginarios, la sexualidad y los cuerpos, para hacernos cómplices consientes o inconscientes de la dominación” (Guerrero 2012, 13). Los mecanismos de control, alienación y dominio sobre nuestros cuerpos están incorporados dentro de nosotros mismos. Como lo dice María Lugones “permea todo control del acceso sexual, a la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento, desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas” (Lugones 2008, 79).

Y es cierto, la herida colonial existe, y deja una marca corporal, es material, yo lo comprobé en mi propio cuerpo. Dorotea Gómez (2012) dice que el cuerpo político es el cuerpo histórico antes que biológico. Es decir, la historia que ha marcado el contexto en el que ese cuerpo nació y creció, influye directamente en el accionar de esa materialidad, por ejemplo: las respuestas que el propio cuerpo da como enfermedades, etc. Y yo puedo afirmarlo, yo llevo la herida colonial en mi tracto digestivo. Nací en 1987, escribo esto en el 2015, y a pesar de que suene anacrónico, los acontecimientos suscitados en Abya Yala hace más de 500 años me han afectado corporalmente. La bulimia que se apropió de mi cuerpo desde los catorce años es producto de esta colonialidad porque, con la conquista, llegó progresivamente la idea del canon corporal. Claro, si no era blanca ni *oji-verde*, por

lo menos tendría que ser flaca, y no para gustarme a mí, sino para gustar a aquel ojo normado que decide qué cuerpo es deseable y cuál desechable.

La autonegación del cuerpo, de la sexualidad, de la autonomía del sentir, del pensar, del cuerpo en sí, ha llevado a las mujeres a la autonegación del placer, a la des-erotización de la vida, a considerar el cuerpo como algo vergonzante. A mirar con un ojo normado que ha sido educado para ver ciertas cosas y para no ver otras, que no conviene ser vistas, porque cuestionan.

Esta colonización atravesó los cuerpos y colonizó las formas de ser y estar en el mundo. Impuso la supremacía de un solo saber racional occidental judeo-cristiano heteronormado sobre cualquier otro, negó la afectividad, la conexión ser humano-naturaleza como uno solo. Controló absolutamente todo el ser. Toda esta carga colonial nos lleva a la interiorización del *tener* un cuerpo. Y tratarlo como una máquina cuya soberanía y control se nos ha arrebatado de las manos.

II.II. Cuerpos dóciles, complacientes y funcionales: los cuerpos controlados.

El Estado Nación se configura en torno a un régimen biopolítico, en el cual el cuerpo cumple la función de condición u objeto de este biopoder. En las sociedades modernas, el poder se ha hecho cargo de la vida desde lo más íntimo: el nacimiento, la sexualidad o la vejez están mediados, regulados y controlados por la decisión política, al punto de llegar a una estatalización de lo biológico¹². El poder tiene el derecho de hacer vivir o dejar morir (Foucault 1992). El Estado Moderno se ha convertido en un Estado biopolítico, en el que la vida natural del ser humano pasa a ser el centro de la política moderna, cuyo control está directamente aplicado sobre los cuerpos, siendo ésta la política de los Estados totalitarios del siglo XX.

Hablar del cuerpo latinoamericano de los últimos siglos XIX y XX tiene que ver con el proceso de ordenamiento político de los Estados Nación, como lo dice Zandra Pedraza (2004). Procesos que han influenciado en las formas de comprender, representar, construir y sentir el cuerpo en la región. Porque regímenes de representación y gobierno biopolítico no pueden analizarse por separado.

¹² Término empleado por Zandra Pedraza (1999).

El mercado permea las acciones del Estado biopolítico, cuyo objetivo es *administrar* la vida (la vida se habla y trata en términos económicos), para lo cual el Estado se vale de instituciones como: la escuela, la policía, la institución hogar, el hospital, las universidades, los censos, los centros de salud estatales. Unos controlan directamente el cuerpo como el ejército, y otros lo hacen de formas más sutiles como la escuela, donde se imponen formas de pensar, conocimientos, manuales de comportamiento, normas de higiene, etc. “El sistema de representación del cuerpo opera en América Latina según los principios de un régimen moral que reproduce un orden social estrictamente jerarquizado e infranqueable” (Pedraza 2004, 11). Es una unión entre moralidad cristiana, biopoder y manual de buenas costumbres.

La independencia de las colonias estuvo marcada por el auge de una burguesía insipiente que haría lo que sea por diferenciarse del otro, entendido como lxs indígenas y afrodescendientes; apegándose fielmente a las costumbres hispánicas. “Ideales de orden, progreso y virilidad, propios de este régimen, se ejercen en la escuela, la familia, la sociedad, la patria, donde confluyen una serie de disciplinas, de formas de crear subjetividades – higiene y pedagogía- que apuntan a la población” (Pedraza 2004, 13). Inscribiendo en el cuerpo el discurso de la diferenciación entre el cuerpo deseado y el rechazado.

En el 2009, Regina José Galindo realiza una performance que nos pone en evidencia al cuerpo condenado. En *Libertad condicional*, su cuerpo, recostado en el piso, permanece encadenado e inmovilizado con siete cadenas y siete candados. Frente a ella se encuentran treinta y cinco llaves diferentes. Este cuerpo de mujer mestiza latinoamericana, que proveniente de un país que vivió por treinta y seis años un conflicto armado el cual devino en un genocidio de parte de la población indígena, este cuerpo de mujer, que vive en un país cuyo índices de feminicidios son unos de los más altos de América Latina, este cuerpo, me genera unas preguntas: ¿Cuál es el delito de este cuerpo? ¿Quién lo condena? ¿Quién tiene el poder de quitarle esas cadenas?



Fotografía 2.1: *Libertad condicional*, Fuente: Página Web de la artista. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Esas siete cadenas pueden simbolizar varias cosas pero, en el contexto latinoamericano, yo propondré siete formas de control corporal que, al interiorizarse, se han convertido en tipos de cuerpos.

II.II.I. Cuerpos visibilizados y cuerpos invisibilizados

Nuestros cuerpos (...) devienen visibles y actantes bajo el control y la vigilancia de las instituciones que, desde flancos diversos y cruzados, mantienen normalizados a los sujetos-cuerpos.

Meri Torras (2007)

La sociedad contemporánea está estructurada bajo sistemas de vigilancia visual. Las construcciones arquitectónicas ya no necesitan de un panóptico, las cámaras de video y fotografía se han convertido en extensiones del ojo humano, sobretudo del ojo del patrón, del que tiene el poder, y de los organismos reguladores del mismo. No son cámaras ocultas, están a simple vista porque su objetivo es que el sujeto sepa que le están mirando, para que éste mismo se autocontrole, se autodiscipline y, lo peor, se autocensure, “inscribe en sí mismo la relación de poder” (Foucault 1975, 206). Quieren de alguna manera coartar la acción del yo sobre sí mismo y desde sí mismo.

La modernidad occidental se construye en torno a la visualidad, los cuerpos son disciplinados por la visión y por lo visual, la verdad se conjuga en torno a lo observable y la representación adquiere mayor importancia que lo real. Entre el sujeto y lo real se encuentra un filtro, denominado *Pantalla tamiz* (Foster 2001, 143). Esta pantalla se configura como un mediador entre el sujeto y lo real. Este filtro es la representación, entendida como el conjunto de conceptos y signos que producen

sentido y nos permiten referirnos a las cosas. Esta representación puede borrar totalmente la realidad o manipularla, permitiendo así que este filtro condicione la mirada: lo que un sujeto cree que ve está mediado por los patrones culturales. Más lo peligroso de esto es que el sujeto asume como verdad lo que la representación le dice, y deja de buscar una propia representación.

Dentro de la construcción del Estado Nación se establecen políticas visuales, provenientes de los intereses de grupos dominantes simpatizantes de la hispanidad, que servirán de referentes en la construcción de una identidad nacional. Son estas políticas las que legitiman qué cuerpos son visibles y con qué propósito, y cuáles deben ser invisibilizados, al punto que, incluso sus muertes, no deben llegar a generar malestar dentro del sistema social. El uso de los espacios, dentro de esta lógica, también está determinado por el tipo de cuerpos: el derecho de admisión, la propiedad privada, todos estos son mecanismos que se usan para la diferenciación y visibilización.

Visible es el cuerpo que consume, que produce, que deleita el ojo normado, pero también es visible, cuando conviene, el cuerpo que debe ser controlado, perseguido, cuyos rasgos de clase y etnia son suficientes para ser vistos como el otro diferente y por ende peligroso.

La invisibilización del otro, apunta a su corporalidad primeramente, que se basa en su color de piel, la estructura de su cuerpo, sus rasgos, su gestualidad, su forma de hablar, es decir, busca anular su forma de ser y estar en el mundo, que no encaja con el paradigma occidental. Y aquí solo hay dos opciones para lxs otrxs: blanquearse y transmutarse en ciudadanxs, desde y mediante el consumo; o resistir, y convertirse en una corporalidad disidente para el sistema, con todo lo que eso implica. Lxs otrxs invisibilizados solo salen a la luz cuando se necesita poner en evidencia un tipo de cuerpo que encarne el miedo, el peligro, la pobreza. Se necesita un enemigo encarnado y ese es el marginal.

II.II.II. Cuerpo marginal

El cuerpo marginal es inseparablemente un cuerpo de clase y de etnia. La palabra marginal, periférico, está muy ligada, o encuentra su origen, en lo bárbaro, lo caníbal, es decir, en el otro y la otra del Abya Yala.

El cuerpo marginal es el que ha quedado por fuera del canon moderno civilizatorio, es el cuerpo que encarna la otredad y, en ella, su amenaza a lo establecido. “La amenaza presente es el pobre con rasgos indígenas, que atenta contra el criollo, que ha de ser blanco, tal vez anglosajón, o en su defecto bien parapetado con los accesorios tecnológicos y publicitarios que se identifican con la modernidad” (Walder 2004, 5).

Cuando pensamos en el rostro de la nación, ¿Qué cuerpos se nos viene a la mente? Lo más seguro será, que la primera imagen que llegue a la cabeza, sea la de la blanquitud. Cuerpos europeos latinoamericanizados, o cuerpos latinoamericanos europeizados, blanqueados, occidentales, civilizados, progresistas, exitosos, con futuro, heterosexuales, burgueses, etc, etc, etc.

Nuevamente la representación visual de los cuerpos, plagada de intereses occidentalizados, diferencia a lxs mestizxs, que se quieren considerar blancos, de lxs indígenas y afros. El discurso nacional continuó con las divisiones raciales coloniales. El proyecto moderno de la identidad nacional configuró dicha identidad en torno a los ideales y referencias hispánicas, claramente relacionadas con el discurso civilizatorio. El consumo fue uno de los elementos indispensables para diferenciarse del nativo. Vestir como las élites europeas, comer lo que ellos comen, hablar y pararse como ellos lo hacen, blanquearse con el consumo.

Lo marginal tiene que ver con una línea divisoria, una frontera. Andrés Guerrero (1998) habla de la frontera étnica entendida como “un límite cultural que deslinda una identidad establecida: marca una distinción de sí mismo, fija un grupo social que se auto reconoce y diferencia de los demás” (Guerrero 1998, 114). Quiere decir que la frontera se encarna en el cuerpo. Volvemos al binario civilización-barbarie que, para mí, es el principio de la separación o clasificación de los cuerpos en visibilizados e invisibilizados, formándose nuevamente una matriz binaria de dominación y exclusión de los unos sobre los otros, que parte desde lo biológico, “una matriz de clasificación y jerarquización social y política que instaure la

construcción discursiva de la diferencia y funda la dominación en el orden simbólico” (Guerrero 1998, 114).

“El ciudadano es el principal ingrediente de la nación y la nación equivale a la civilización, esto es, a una historia anclada en la hispanidad y el catolicismo” (Pedraza 2004, 12). Esta identidad nacional hizo de lxs indígenas y afros los relegados. Estableció como norma la utilización de sus cuerpos como instrumentos de trabajo, pero no de cualquier trabajo, para ellos estaba destinado los oficios que nadie quiere hacer, los que se hacen en silencio, los que ensucian, los que apestan. Ellos debían limpiar las calles, recoger los orines y excrementos, limpiar las acequias, recoger la basura. Entre los pesos que colocaban sobre estos cuerpos, y los que colocaban sobre las mulas, no había mucha diferencia. Estos cuerpos fueron reducidos al trabajo.

En el 2014, en Quito, María José Machado realiza la performance *Ernesto*, de la serie *Advocaciones*, en la que ella carga en su espalda a un cargador del mercado durante una hora, y lo lleva por los lugares que éste suele recorrer cuando se siente solo, triste. Ella le paga lo que Ernesto ganaría en esa hora de trabajo, y luego le va a dejar en el mercado nuevamente.



Fotografía 2.2: *Ernesto* ; Registro: Juan Montelpare .Fuente: La Karakola, Kas de experimentación y Konvivencia artística.

El cargador, es el invisibilizado del mercado, su cuerpo está sometido al dolor todo el día, todos los días. Por 0,25 o 0,50 centavos de dólar se destroza el cuerpo cargando grandes bultos, electrodomésticos, cartones pesados, etc. Mientras la sociedad inventa *tips*, cremas, ejercicios, yoga, vitaminas para cuidar sus corporalidades; los cuerpos de los cargadores son reducidos a la fortaleza que

proviene del trabajo del campo. María José hace una reflexión dolorosa: “a esos cuerpos de cargadores les van a cargar solo tres veces en su vida: su madre al nacer, yo, y cuando mueren” (Machado 2015).

Machado trabaja varias acciones apropiándose del imaginario de *La Piedad*, la virgen de Miguel Ángel que sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de Cristo, un cuerpo de mujer que, a más de soportar el dolor de la muerte del que sale de sus entrañas, soporta todo el peso de un cuerpo masculino inerte. Esa imagen, simbólicamente, actúa como una interpelación sobre la fortaleza de la mujer. Machado traslada ese ícono de *La Piedad* a las calles del centro de la ciudad de Quito, vestida con una especie de delantal de mercado color vino, pero bordado una cruz de color dorado, carga a este cuerpo masculino cansado y despreciado.

En un acto lleno de ternura y fuerza, Machado lleva en su espalda a este cuerpo cargador y lo pasea, como la madre que sostiene al hijo, que lo cuida. Porque “ternura radical es cargar el peso de otro cuerpo como si fuera tuyo... es compartir el sudor con un extraño” (fragmento del Manifiesto Vivo de Daniel Brittany Chávez y Dani d’ Emilia, 2015). Y también porque “Las lágrimas y el sudor, son las excreciones del dolor” (Machado 2015). Ternura, fuerza y dolor se manifiestan en esta acción.

Poéticamente estos dos cuerpos negados cada uno a su manera, el del Ernesto por encarnar la otredad y el de María José por romper el estereotipo de mujer débil, forman un solo cuerpo, así como fusionan sudores, también fusionan negaciones y fortalezas.

El cuerpo de Ernesto llama la atención de las personas porque está siendo cargado por una mujer blanca, porque es parte de un acontecimiento inusual, durante el recorrido él es el centro de las miradas, es parte de una obra artística, le toman fotos. Pero el momento en el que regresa al mercado, vuelve a mimetizarse con el lugar, desaparece y solo será visibilizado cuando lxs compradorxs requieran de su cuerpo para cargar productos.

Cuando estos dos cuerpos se separan, Ernesto vuelve a ser el cuerpo marginal, que tendrá limitado el acceso a ciertos lugares, el cuerpo que, en la lógica de la propiedad privada, encarna la amenaza. En muchas ocasiones Ernesto se topará con cercas y alambradas, perros entrenados para morder su carne, ese cuerpo biológico que delata la otredad. Las leyes no estarán a favor de los cuerpos marginales, nunca lo han estado. El maltrato se convierte en ley pública, en una

política de Estado que legitima la violencia, la tortura, la desaparición y la muerte. Y como dice Walder (2004) la desaparición no es solo la eliminación corporal, sino la del sujeto, de su identidad y su historia. Y a todo este espiral de violencia, hay que aumentarte la violación sexual y el feminicidio, amenazas latentes de las corporalidades femeninas y feminizadas, porque ser mujer, tanto en el grupo de los visibilizados como para el de los invisibilizados, tiene sus riesgos.

María Lugones, en su texto *Colonialidad y género* (2008), analiza la violencia a las mujeres desde la interseccionalidad entre raza-etnia, clase, género y sexualidad, factores que son determinantes y no pueden ser analizados ni conceptualizados de manera separada una de la otra. Porque al separar lo étnico-racial del género, implicaría invisibilizar a las mujeres no blancas. Por lo tanto, dentro del grupo de lxs visibilizadx, también entrarían los feminismos blancos occidentales.

Ser mujer, dentro del grupo de los visibilizados, implica aceptar, primeramente, la estética corporal impuesta al cuerpo femenino como goce visual del masculino y asumir roles tales como la delicadeza, la maternidad, la figura pública acompañante de un masculino, así como también la mujer exitosa, independiente del masculino pero dependiente del mercado. María José Machado está dentro de este grupo: mujer blanca-mestiza, con estudios, de familia cuencana, característica clave para entender el imaginario construido alrededor de la mujer como delicada, débil, maternal, virginal. Motivo por el cual, el acto de cargar a un hombre cuyo origen étnico-racial, y de clase es totalmente diferente al de ella, se convierte en una transgresión social que rompe los estereotipos impuestos a las feminidades blanco-mestizas.

Mientras que ser mujer o sentirse mujer, dentro del grupo de los invisibilizados, también implica luchas por el reconocimiento y en contra de la violencia, porque estar en este grupo de los marginados no garantiza que no exista violencia, todo lo contrario, implica ser sujeta de más violencia, no solo de los visibilizados, sino de los invisibilizados también. Porque el machismo permea todas las relaciones que se dan en el entramado social, incluso dentro de las diversidades sexo-genéricas.

Hablamos de exclusiones históricas, las mujeres no blancas no eran parte de las luchas feministas de las mujeres blancas, porque los niveles de violencia y explotación no eran los mismos. Ser mujer, blanca, y de clase media no es lo mismo

que ser mujer, negra, de clase empobrecida. El día a día es diferente, los escenarios son diferentes, las exclusiones son diferentes y por ende las luchas también lo son.

“Se trata de establecer en cada momento quién pertenece al sector de los legítimos miembros del Estado nación y quienes son los excluidos del poder masculino-ciudadano” (Guerrero 1998, 120). Esta división es el motor de violencias que van más allá de lo simbólico, violentan los cuerpos hasta el punto de desaparecerlos.

Las fronteras que se encuentran limitando cada país no son tan violentas como las fronteras étnicas, la diferencia encarnada, la que está en la piel, en el idioma, en las costumbres, la que no se puede ocultar ni disimular, la que, a pesar de la blanquitud intentada, no se oculta. Y no tendríamos por qué ocultarla, ahí está el asunto, ahí está la lucha. Si el desafío consiste en no mimetizarse en la gran masa del ciudadano ejemplar, la lucha radica en auto visibilizarse desde la diferencia, que la sola presencia de ese cuerpo otro en un espacio en el que no está asignado para ser visto, cuestione e interpele, de eso se trata.

II.II.III. Cuerpo deseado y el cuerpo del deseo

En el 2006, Regina José Galindo realiza *Yesoterapia*, durante cinco días permanecerá en una cama postrada, enyesada todo el cuerpo. Una enfermera cuidará de ella.



Fotografía 2.3: *Yesoterapia*; Registro: Juan Engel Leonardo y Sayuri Guzmán. .Fuente: Página web de la artista <http://www.reginajosegalindo.com/>

El yeso moldea su cuerpo, lo hace en función de un patrón, de un canon. Es moldeado de acuerdo a una idea que fluctúa entre el deseo y lo funcional. Reproducimos con nuestra gestualidad lo que el poder quiere que hagamos de nuestro cuerpo. Ese es el cuerpo del deseo: un cuerpo funcional, complaciente al ojo normado, que actúa en función de un rol asignado. La mujer actúa como dama, el cuerpo proletario como obrero, el cuerpo del soldado como militar, etc.

Liposucciones, implantes, correcciones: el cuerpo se vende en piezas, respondiendo a la lógica del mercado, se los moldea para ser vistos, exhibidos y consumidos, la calle se convierte en una larga vitrina con cuerpos expuestos como mercancía para ser consumida por los ojos machistas del hombre que ve en el cuerpo de la mujer solo senos, nalgas y vagina.

Estos cuerpos deseados, moldeados bajo rutinas perversas y crueles que, como dice Walder (2004), son ejercicios de mimesis que devienen en acciones frustrantes y de desprecio al propio cuerpo. Son cánones con los que no se puede dialogar, que matan, que enferman, que generan frustración y odio a una misma al no alcanzar a ser ese cuerpo deseado y deseable. Porque necesitamos el reconocimiento del otro, necesitamos existir en los ojos del otro, pero no de cualquier otro, sino del otro que, con su aprobación, nos puede ascender en la escala social, el que, con una mirada, tiene el poder de diferenciar nuestro cuerpo, del cuerpo colectivo, del cuerpo gordo, del cuerpo no deseable. Es ese ojo normado el que legitima y da sentido a toda la bulimia que puedas tener, a todo el dolor que has sentido en las recuperaciones de las cirugías, le da sentido a todo el esfuerzo que haces para parecerte al molde.

Pero este molde no es para todas, simplemente no cuadra con nuestra fisiología, con nuestro color de piel, con nuestra estatura. Entonces, habrá que ajustar ese cuerpo imperfecto al modelo: las clases altas podrán pagarse costosas operaciones reconstructivas, dolorosas, pero seguras sanitariamente hablando. En cambio, para las clases populares siempre está la opción de la silicona de balde, que te pones en las nalgas y, si tienes suerte, no te mata, pero te pudre la piel. Están las cirugías clandestinas que te pueden dejar en el quirófano para siempre y, si vives, mínimo sales con alguna infección. Están los lentes de contacto azules que, si los usas mucho tiempo, te pueden hacer perder escalas de visión. Siempre hay alternativas que el mercado se inventa y que nos recuerdan cuanto valor tiene nuestro cuerpo.

II.II.III.I. Desear el cuerpo / Representar el deseo

Las representaciones visuales del cuerpo femenino han estado asociadas a cuerpos que, en cada época, respondían a un canon establecido y normalizado desde la mirada masculina. La fotografía erótica desde 1850 a 1950 expone cuerpos de mujeres con abdómenes voluptuosos, nalgas gordas, muslos anchos, senos grandes. El canon corporal de esta época estaba vinculado con lo que yo llamaría un cuerpo normal, con la grasa y volumen propio de la corporalidad humana. A partir de los años sesenta, el cuerpo femenino se modifica y, en los ochenta, se comienza a generar un culto al cuerpo. Este moldeamiento se torna extremo en los años 2000, cuando el canon corporal se radicaliza en la delgadez.

El cuerpo siempre ha sido el lugar en el que se inscribe la diferencia: lo racial, lo deforme, lo trans, la gordura, se encarna en la corporalidad y es ahí donde se empieza a marcar la otredad. “El cuerpo mismo y su diferencia eran visibles a todo el mundo y así provenían la evidencia incontrovertible para una naturalización de la diferencia racial” (Hall 2010, 427). El momento en que se naturaliza la diferencia, como lo dice Stuart Hall, se transforma en algo permanente, fijo, sin posibilidad de modificación; en este sentido, la representación dominante se instala como inamovible y el imaginario social se construye en torno a ella.

La cultura Occidental eurocéntrica basa sus referentes en estereotipos, Hall los analiza como una práctica significativa central a la representación de la diferencia. Existen dos formas de crear estas referencias mentales dentro de un sistema cultural: la tipificación y la estereotipación. Hall hace un estudio de la tipificación según Richard Dyer, en la que plantea que para entender el mundo, necesitamos de referentes que nos proporcionan en la mente esquemas de clasificación propios de un sistema cultural, por lo que tipificar vendría a ser esencial para la producción de significado. De acuerdo a la clase, género, etnia-raza, edad, etc. asignamos al individuo a un grupo determinado. Podemos hacernos la idea de quién es una persona cuando se la posiciona dentro de estos órdenes diferentes de tipificación.

El problema se presenta cuando una persona es reducida a ciertos rasgos, los cuales se exageran, simplifican y fijan sin opción a modificación, cayendo en el estereotipo. “La estereotipación reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia” (Hall 2010, 430). El estereotipo hace una división binaria entre bien y mal, normal y

anormal, aceptable e inaceptable. Por lo tanto, excluye todo lo que es diferente, lo que no encaja.

Los estereotipos son estrategias para mantener el orden simbólico y el control sobre los cuerpos. “Una cultura obsesionada con la delgadez femenina no está obsesionada con la belleza de las mujeres. Está obsesionada con la obediencia de estas. La dieta es el sedante político más potente en la historia de las mujeres: una población tranquilamente loca es una población dócil”. (Naomi Wolf, citada en Álvarez 2014, 65). El cuerpo delgado es una creación del consumo. Mantener este cuerpo implica consumir productos adelgazantes, “lights”, cierto tipo de ropa para hacer ejercicio. Mantener un cuerpo de acuerdo al canon es mantener al capital.

¿Cuál es el peligro de vivir en una sociedad estereotipante? Sin duda es el establecimiento de una frontera simbólica y corporal entre lo normal y lo anormal, lo patológico, lo aceptable y lo inaceptable. Lo que pertenece y lo que es considerado como lo otro. Y lo otro es lo desconocido, por ende genera miedo, es peligroso, está contaminado, es un tabú. Produce sentimientos negativos, por lo tanto, debe ser simbólicamente excluido y esto se logra mediante la representación que se hace de aquello que es considerado anormal, provocando repercusiones en el imaginario social y en la conducta.

En el caso del cuerpo gordo, del que huyen la mayoría de mujeres porque casi todas lo tienen; dentro de la cultura popular Occidental, La *verdadera naturaleza*¹³ de la gorda está relacionada con lo ridículo, culturalmente hablando, y con su gordura *natural*¹⁴, inscrita en el cuerpo. Su biología es su destino como ha sucedido, frecuentemente, con la representación de las mujeres. La mujer gorda es reducida a los significantes de su diferencia física: barriga desbordada, carne colgada, piernas con celulitis, labios gruesos, nariz ancha, cuerpo redondo, cachetes amplios. Son imágenes utilizadas como una forma de degradación, como algo peyorativo y, es bajo esta concepción de los cuerpos, que la representación de la gordura se convierte en violencia simbólica para las mujeres que poseen y poseemos un cuerpo gordo; el cual debe adoptar un estilo femenino determinado: una feminidad escondida, tapada, maternal, relacionada con la cocina, con los alimentos, con la casa; dentro del nivel consciente de la representación, pero en el inconsciente, está la fantasía.

¹³ Lo manifiesto de manera irónica.

¹⁴ Utilizo las cursivas para denotar que es ironía.

El cuerpo gordo, en el nivel consiente de la representación, no es atractivo pero, inconscientemente, las caderas anchas, las nalgas grandes y los senos protuberantes generan placer sexual. Una parte es lo que en la representación visual se manifiesta pero, en el inconsciente, hay más. Hall plantea que el significado más profundo reside en lo que no se dice, pero que está siendo fantaseado, lo que no se puede mostrar.

En mayo del 2008, en la Galería Nelson-Freeman en París, la artista de República Dominicana María Teresa Díaz Nerio, realiza la performance *Homenaje a Sara Baartman*. Durante varias horas se paró sobre un pedestal como una escultura viviente, con su cuerpo forrado de un material negro que simulaba las formas del cuerpo de Sara, para ser observada por los espectadores, como lo fue por años la llamada *Venus Hotentote*, para quien, su diferencia encarnada, fue objeto de burlas y goce visual de aquellos cuerpos legitimados.



Fotografía 2.4: *Homenaje a Sara Baartman*; Registro: Kleinefenn
Fuente: <https://teresadiaznerio.wordpress.com/hommage-a-sara-bartman/>

El caso de Sara Baartman la *Venus Hotentote*, puede ser analizado desde la *gordofobia*. Una fetichización por lo exuberante de las nalgas grandes, principalmente, porque es lo visualmente más notorio. Es el exceso de grasa en las nalgas lo que la hace rara, diferente y, por ende, la convierte en un objeto a ser analizado y visto como anormal. Su gordura en la cadera la patologiza, es exhibida, comparada con una bestia salvaje. Su cuerpo gordo, percibido como deformidad, la llevó a convertirse en un espectáculo popular “Londres pudo nunca haber visto una ‘pagana tan culona’” (citado en Lindfors s.f.;2).

En esta performance, nuevamente aparece la figura del molde. En *Yesoterapia*, el cuerpo de Regina entra en el molde del cuerpo perfecto, en cambio,

en *Homenaje a Sara Baartman*, el cuerpo de María Teresa entra en el molde del *cuerpo otro*, del cuerpo monstruoso, el cuerpo que encarna todas las características del rechazo: su color de piel negro, su contextura gorda, el exceso de grasa que ha deformado su corporalidad.

Estereotipo, fantasía y fetichismo se unen en Sara Baartman, vista como un monstruo, pero deseada sexualmente por sus grandes nalgas. Sara era la diferencia, la gordura patologizada, motivo por el cual fue sometida a numerosos estudios anatómicos hasta el momento de su muerte. Su vida fue reducida a su diferencia corporal y ésta a sus nalgas y labios vaginales. Su cuerpo muerto fue troceado y convertido en una colección de partes sexuales como lo dice Hall (2010), denotando un desmantelamiento simbólico, técnica propia de la pornografía. Ella no existió como persona, fue fetichizada, sus nalgas y órganos sexuales la representaban a ella, a toda su humanidad.

II.II.IV. Cuerpos que producen

Película: *Sympathy for Mr. Vengeance* (2002) de Chan Wook Park: Un auto lujoso se ve obligado a detenerse cuando un hombre se bota hacia él, es un obrero despedido de la fábrica de propiedad del hombre que viaja en el auto, el obrero sale de la parte de abajo del carro, se toma de una de las piernas del empresario, se arrodilla pidiéndole que le devuelva el empleo, que ha dejado toda su juventud en la fábrica le dice, que ha sido un buen trabajador, que no tiene como alimentar a su familia. El empresario sale del auto y le dice que no le devolverá el empleo. Ante esta respuesta, el obrero saca un cuchillo y se corta el estómago, marca su cuerpo con varias tajadas que inmediatamente cubren de sangre todo su abdomen. El empresario trata de quitarle el cuchillo, se corta al hacerlo, pero su accionar no va más allá de eso. No le devolverá el empleo, se subirá al auto y seguirá su camino. Días después, por otros motivos, el empresario ve por la ventana, de una vieja casa en un barrio pobre, al obrero boca arriba junto con toda su familia, botando espuma por la boca. Tomar veneno fue la única salida.

Esta escena que pasa en Corea del Sur pasa también en América Latina y en otras partes del mundo, el/la obrerx es usadx y cuando cumple una mayoría de edad o si se enferma, y su cuerpo no puede ser tan productivo como antes, es desechadx.

En el cuerpo productivo lo que importa es la energía, la salud, que debe ser cuidada, no para el bien del sujeto, sino para el uso del mercado. Es un cuerpo adiestrado y disciplinado, cuerpos-máquinas, concebidos como instrumentos y herramientas. Y, como todo lo que se usa, el cuerpo productivo tiene una fecha de caducidad, después de la cual, pierde totalmente su valor para los ojos de la sociedad productiva. Cuerpos viejos, enfermos, mutilados y lacerados por el régimen de trabajo son simplemente invisibilizados, desechados, después de haber sido usados por años.

El 18 de octubre del 2014, en la ciudad de Santo Domingo-República Dominicana, Regina José Galindo realiza la performance *Combustible*. Ocho hombres de origen haitiano, inmigrantes, empujan un auto que está sin gasolina, en un recorrido que empieza, intencionalmente, en el Parque Independencia.



Fotografía 2.4: *Combustible*; Registro: Sayuri Guzmán. Fuente: Facebook de la artista

Con esta acción, Galindo quiere hablarnos de la fuerza de los inmigrantes como motor productivo para el progreso de las sociedades. Cómo su fuerza de trabajo, su energía, su cuerpo, es la gasolina para que la sociedad avance. Estos cuerpos, casi siempre mal pagados, sin seguro, violentados sus derechos laborales, explotados, son los que constituyen el cuerpo productivo, motor de la economía de las naciones.

El color de la piel de estos hombres nos traslada a una imagen colonial: esclavos sudorosos, cansados, trabajando, siendo explotados, cargando y moviendo grandes cantidades de material para beneficio de sus amos. Esclavos cuyos cuerpos no tienen otra importancia que la de producir.

Dentro de este auto está sentada Galindo, junto con otros hombres más. Su identidad mestiza, de alguna manera, le pone en una situación de privilegio ante estos cuerpos inmigrantes, invisibilizados por la ley racista de las fronteras. Con este acto Galindo pretende visibilizar a todos esos cuerpos que están detrás de la fabricación de una mercancía, a todos esos cuerpos que no vemos y que todos los días acaban su salud en trabajos desconsiderados.

II.II.V. Cuerpo que consume y cuerpo consumido.

Es el cuerpo que se hace visible por lo que usa. Es el que ejerce una intimidación visual con las marcas de su ropa, con el auto más costoso, con el celular más caro. Es el cuerpo que existe porque consume y se valoriza de acuerdo a cuanto tiene.

El pensamiento moderno vino acompañado de un pensamiento liberal que, dentro de sus postulados, plantea la limitación del accionar del Estado dentro de la vida privada de las personas, así como el desvinculamiento de doctrinas religiosas, y todo aquello que genere un juicio moral sobre el accionar de los individuos “salvo sobre aquellas que pongan en riesgo la vida pública” (Touraine 1992, 256. Citado en Walder 2004, 3). Si el Estado y la religión, según la modernidad, ya no pueden ejercer control sobre la vida privada de las personas, entonces nos enfrentamos a una única entidad que puede hacerlo: *el mercado*. La aparente libertad que el sujeto ha obtenido en la modernidad, está controlada por el consumo.

Es el mercado el que regula los cuerpos. El cuerpo refleja los roles y el estatus que la sociedad de consumo le ha impuesto. Walder (2004) plantea que, dentro de una sociedad de mercado, la autonomía de nuestro cuerpo siempre estará condicionada por nuestra situación laboral y de consumidores. Lo que nos lleva a entender que el derecho a disponer de nuestros propios cuerpos (dentro de la lógica del mercado) depende de la clase social a la que pertenezcamos. Un cuerpo obrero no tiene el mismo tiempo de placer que un cuerpo intelectual o empresario-jefe. Sencillamente porque el cuerpo obrero llega cansado, su corporalidad ha pasado ejecutando trabajos todo el día, es un cuerpo ampollado, un cuerpo con heridas y

cortes de las máquinas. Es un cuerpo que llegará a su casa a comer y a dormir, si es que no tiene un segundo trabajo nocturno para completar el salario.

Otro ejemplo del condicionamiento de la autonomía corporal, en las mujeres, es el aborto ¿De qué autonomía hablamos? Cuando para las clases populares la única alternativa de interrumpir el embarazo es la clínica clandestina o el armador, mientras que para las clases altas existe la posibilidad de viajar al extranjero a practicarse un aborto en condiciones de salubridad aceptables

Lo mismo pasa con las diversidades sexo-genéricas. Existe mucha más aceptación al gay de clase alta, que mantiene el estereotipo masculino, y, a más de esto, su cuerpo social refleja éxito; que al transexual, que debe prostituirse en las calles, o al gay de peluquería que tiene poses feminizadas.

El cuerpo se convierte en una mercancía visible, que tiene un valor de uso y un valor de cambio. El cuerpo se fracciona, se fetichiza, se trocea para sacar más valor. Se comercian órganos, se trafican mujeres, se esclaviza, se prostituye, se marca cuerpos.

Así como la pantalla tamiz filtra nuestra percepción de lo real, el consumo media la percepción que el sujeto tiene de su cuerpo. Los relatos posmodernos del fin de la historia, y la falta de accionar político que ha sido sustentada por el consumo, han hecho que los cuerpos se vean a sí mismos como sujetos-cuerpos sin trascendencia, es decir, para los cuales solo existe el momento actual. Bajo esta lógica, el sentido de vivir gira en torno al momento, y por ende, su satisfacción momentánea gira en torno al consumo. Es un cuerpo que no le encuentra sentido a envejecer por eso no envejece, se opera, es un cuerpo que solo tiene sentido, solo existe si produce. Es un cuerpo que se ejercita, pero no por salud sino por mantener un físico que le permita entrar en el círculo de los cuerpos visibles, que generan goce visual.

II.II.VI. Cuerpo disciplinado

Un bloque cuadrado, formado por verticalidades colocadas una al lado de otra y atrás de otra, inertes, la mirada al frente, el cuerpo recto, parecen postes, son soldados, todos iguales, el uniforme camufla su identidad, todos llevan el mismo

corte de cabello, son casi de la misma estatura, solo respiran hasta recibir la siguiente orden. Más adelante otro bloque, son de estatura más pequeña, menos musculosa, menos edad, los cortes de cabello si bien no son todos iguales, son muy similares, nadie tiene el cabello largo, llevan uniforme, cualquier intento de risa o movimiento es sancionado por otro cuerpo de mayor edad. Son los alumnos de un colegio en la formación del lunes antes de cantar el himno nacional e invocar al santo o virgen respectiva patrona del colegio. Unas cuerdas más allá otro bloque, esta vez conformado por un menor número de integrantes. Una atrás de otra camina en silencio, mirando al piso, con la cabeza gacha y el cuerpo ligeramente encorvado, todas llevan uniforme, batas negras que les cubren de pies a cabeza, no se puede ver sus cabellos, lo único que tienen descubierto es su rostro y sus manos. En silencio entran a un gran salón donde se arrodillan y pasan así por horas. Nadie habla, nadie ríe, nadie pone el cuerpo erguido. Las monjas, con su cuerpo en posición de penitencia, rezan hasta que reciban una nueva orden. Y unas cuantas calles más allá otro bloque, filas y columnas, mirando al frente. Otro cuerpo les indica unas posiciones físicas y el bloque mueve su cuerpo de acuerdo a lo que el instructor les indica. Diez minutos después de los ejercicios, el bloque de trabajadores uniformados entra a la fábrica. Y un poco más allá, ocho de la mañana pongo mi dedo índice en un dispositivo electrónico a la entrada del aula en la Universidad Andina Simón Bolívar, para que, mediante mi huella, un aparato controle mi ingreso a clases y así le informe a alguien que asistí, a qué hora llegué y a qué hora me fui.

Para hablar del castigo, el suplicio y la disciplina no hace falta remontarse a la época inquisitorial, basta con recordar la etapa de la escuela y el hogar, para ver como la educación se basa en el disciplinamiento del cuerpo.

El Estado nación es, de por sí, un estado biopolítico, esto quiere decir, en términos foucaultianos, que el soberano tiene poder sobre la vida de los sujetos que habitan dentro de ese Estado, puede dejar vivir y dejar morir. Educación, enfermedades, reproducción, todo está controlado por el Estado. El cuerpo se convierte en el objeto y en el blanco del poder, el cual requiere de mecanismos de control sobre estos cuerpos: “a estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”. (Foucault 2003, 83).

En el 2015, Daniel Coka hace la performance *Letra con sangre entra*, durante varios minutos, golpea su mano con una regla. La posición de su cuerpo y ciertos elementos de su vestimenta me llevan a pensar en dos tipos de cuerpos y en dos momentos: cuerpo militar y el cuerpo escolar, y por lo tanto, escuela y academia militar. Lugares donde se construye, con mayor fuerza que en otros, la masculinidad viril hegemónica.

Coka, en muchas de sus performances, utiliza la cristina o *kepi*, una gorra en forma más o menos triangular característica de un grado militar: el cadete, el que está en formación. La identidad queer de Coka, hace que esta gorra cobre otro tipo de significados dentro de sus acciones.

El régimen militar, así como el eclesiástico, es uno de los más controladores del cuerpo en su totalidad, su objetivo: disciplinar cuerpos hasta llegar al punto de obediencia máximo, que es entregar su vida, si la orden que recibe se lo pide. Son cuerpos despojados totalmente de su autonomía. Se construyen en base a recibir y cumplir órdenes, dentro de un espacio, que se lo puede denominar, como templo de la masculinidad hegemónica. La fuerza, la virilidad, el coraje, permean los roles que estos sujetos deben cumplir y sus cuerpos se moldean a estos ideales. Cuerpos musculosos, fuertes, resistentes, entrenados, con cabello corto, mirada dura, cuerpo erguido, el estereotipo del *super héroe*. El cuerpo militar, como lo dice Foucault (2003), lleva inscrito en su corporalidad unos signos, que hacen que se lo reconozca de lejos. Es un cuerpo totalmente controlado, el ideal se ha apropiado completamente de él, porque hasta cuando se saca el uniforme, y está completamente desnudo, ese cuerpo delata su formación.

Pero estos cuerpos fuertes y valientes, en realidad son cuerpos tremendamente dóciles, porque éste es el único medio que permite introducir, en lo más profundo de su ser, la disciplina. En *Letra con sangre entra*, Coka nos recuerda una práctica muy común en las escuelas hasta no hace mucho tiempo. Golpear a lxs niñxs con una regla como método de castigo cuando cometían una acción que no estaba aprobada a ser realizada dentro del régimen escolar, académico y moral. El castigo se convierte en el mejor aliado de la educación, y por ende del poder. Porque es claro que el sistema educativo, responde a ideales y necesidades de un régimen de poder que necesita tener cuerpos dóciles para poder utilizarlos, mediante una coerción ininterrumpida que se aplica a los cuerpos desde el primer momento que nacen.



Fotografía 2.5 y 2.6: *Letra con sangre entra*; Fuente: Archivo del artista.

Estas formas de disciplinamiento actuales, en la era del mercado, se diferencian, como dice Foucault (2003), de la esclavitud por ejemplo, porque no se apropian de forma directa de los cuerpos, sino que emplean mecanismos basados en la sutileza y en el detalle: “la disciplina es una anatomía política del detalle” (Foucault 2003, 84), que progresiva y silenciosamente coopta las corporalidades tan perversamente, hasta que las disciplinas se interiorizan y naturalizan dentro del ser, al punto de que éste se auto discipline y se auto castigue.

El momento histórico de las disciplinas es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Formase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. (Foucault 2003, 83)

La disciplina controla hasta la energía del cuerpo, si lo requiere más fuerte lo entrena para que actúe así, si lo requiere más débil de igual manera. He aquí otro motivo para cuestionar y dudar de los roles de género, que no son más que construcciones sociales que los cuerpos dóciles obedecen. Los métodos de disciplinamiento se aprenden, se memorizan, se imitan, se reproducen, son performativos, como performativo es el género, que proviene de estos métodos disciplinarios. “El cuerpo pierde su esencia rebelde, condenada a ser doblegada por el castigo y la soberanía espiritual y se convierte en un componente urgido de educación” (Pedraza 2004, 17).

El poder se manifiesta en el cuerpo. Las dos fotografías de la performance de Coka ponen esta afirmación en evidencia. En la primera vemos un cuerpo rígido, con la mirada fija que se auto castiga, se golpea con una regla de madera sin inmutarse, sin quejarse, su cuerpo no manifiesta dolor, está totalmente controlado. El cuerpo militar, viril, valiente no siente dolor, no se queja, no puede hacerlo. Y al lado de esta imagen se encuentra la del resultado de este castigo. Una mano hinchada, deformada por el poder disciplinario, la marca encarnada del régimen punitivo del poder.

El cuerpo de Coka en esta performance encarna a un cuerpo resistente, pero no hablamos de una resistencia política transgresora, sino de una resistencia sumisa, que resiste el dolor de los castigos del poder y los acepta. Y es más, cuando tenga la oportunidad, este cuerpo disciplinado le devolverá el gesto, pero no al poder, sino a otro cuerpo sumiso que aleccionará. Porque ya dijimos anteriormente que la disciplina se aprende, se imita y se reproduce.

El disciplinamiento trae consigo al ojo del poder¹⁵, una mirada vigilante que lo controla y lo castiga. Coka también tiene frente a él una mirada vigilante, bien sea la cámara o los espectadores, estos ojos están ahí para controlar, para que Coka no se mueva hasta que termine la acción, hasta que la hinchazón desborde su forma, hasta que la piel se negree, hasta que el dolor sea insoportable. Los ojos del espectador y el tiempo pactado para la acción, se conjugan en esta performance como elementos de control, muy sutiles, claro está.

II.II.VII. Cuerpo violable y el cuerpo desechable

“Esta proximidad quedará entre las cosas imborrables: cuerpos de hombres en un lugar confinado en el que estamos encerradas, con ellos, pero sin ser como ellos. Nunca iguales, nuestros cuerpos de mujer. Nunca seguras, nunca como ellos. Somos el sexo del miedo, de la humillación, el sexo extranjero”¹⁶

Virgine Despentès (2011)

Ser mujer dentro de Estados para los cuales las vidas de los cuerpos femeninos y feminizados tienen un valor menor, implica ser objeto de violencia

¹⁵ Término utilizado por Foucault.

¹⁶ Extracto tomado de la Teoría King Kong (2011), texto en el cual Virgine Despentès narra cómo fue violada cuando tenía 17 años.

todos los días; eso te obliga a tener presente que cualquier hombre que está cerca de ti puede insultarte, tocarte, violarte, y también matarte, si te resistes. Porque toda esta violencia se desata cuando la dominación masculina se ve amenazada por mujeres que ejercen autonomía sobre sus propios cuerpos.

Para hablar de la violencia de género, no usaré el término *mujer* en singular, sino *mujeres* en plural como plurales son las opciones de la feminidad, y para ello tomaré prestada la reflexión de Daniel Brittany Chávez (2014) que plantea que la categoría mujer incluye a *transmujeres*, *intersex*, *transexuales*, y otros cuerpos disidentes con identificación femenina propia, porque “cualquier persona que se identifique a sí misma como mujer, sin consideración a su cuerpo biológico, apariencia física y/o estatus de transición física, y que muere como producto de las situaciones violentas previamente descritas, es víctima de feminicidio” (Chávez, Difarnecio 2014, 34).

“¿Qué podría suceder si nuestra apariencia física no coincide con nuestro aparatus corporal? ¿Con un cuerpo que no encaja en las binarias, a cuáles violencias estamos sujetos? ¿Somos más que las vísceras de un animal?” (Chávez 2015). Un cuerpo biológicamente femenino, pero de identidad transmasculina, desnudo, con un cinturón de castidad y con los senos envueltos en un vendaje, está tirado en una fosa, en una especie de bosque. Ese cuerpo está inerte, pero aún respira.

El 1 de febrero del 2015, Daniel Brittany Chávez aborda un tema del que no se habla: los transfeminicidios, “Quiero nombrar la precariedad que normalmente reside en la ignorancia de las vidas trans” (Chávez 2015).



Fotografía 2.7 Fosa - Transfeminicidios. Registro: Moyses Zuñiga Santiago y Magno Morales. Fuente: Página web de la artista www.danielbchavez.com

Daniel Brittany toma un fuerte sedante que deja su cuerpo sin voluntad, dormido, totalmente vulnerable; es un cuerpo metafóricamente muerto. Tiene los

senos envueltos en una tela, como lo hacen varios transmasculinos. Dentro de la concepción binaria del cuerpo sexuado, se ha troceado y jerarquizado ciertas partes del cuerpo que poseen más características del sexo al que pertenecen. Senos y vagina son las partes que evidencian que un cuerpo es femenino, son como las letras de un alfabeto corporal que permiten la legibilidad y el entendimiento de los cuerpos. ¿Para qué? Para nombrarlos, diferenciarlos, controlarlos y normalizarlos.

Un cinturón de castidad cubre sus genitales, simbolizando el control sobre su sexualidad, y sobre ese cuerpo desnudo, inconsciente y botado en una fosa en medio de la nada, están regadas vísceras de animales, que nos dejan sentada la pregunta sobre la importancia que la sociedad les da a estos cuerpos.

El cuerpo de Daniel Brittany está por varias horas en un lugar en el cual muchos cuerpos trans han estado: en un hueco olvidado. Violados, golpeados y asesinados, estos cuerpos forman parte de la gran lista de los cuerpos violables y desechables que, por no ser parte del grupo de la masculinidad hegemónica, son considerados por ésta, objetos de posesión y desecho. Aquí la performance cumple la función de encarnar una escena que muchxs no quieren ver.

Un poco más abajo de Chiapas, en Guatemala, un cuerpo de mujer es arrojado, dentro de una bolsa plástica transparente, en un basurero municipal. Es el cuerpo de Regina José Galindo. Lo único que le diferencia de otros cuerpos ahí arrojados, es que este aún respira. Y digo que el estar viva es lo único que le diferencia, porque el cuerpo de Regina es un cuerpo social, no individual. Sus acciones han hecho que ese cuerpo, en la performance, se convierta en el cuerpo de muchas otras mujeres.



Fotografía 2.8: *No perdemos nada con nacer*. Registro: Belia de Vico. Fuente: Página web de la artista. <http://www.reginajosegalindo.com/>

El feminicidio es un tema recurrente en la obra de Daniel Brittany Chávez y de Regina José Galindo. Ellxs trabajan mucho el tema de la violencia de género en

sus propuestas, y lo hacen desde su lugar de enunciación, pero también desde su posición geopolítica. México y Guatemala son dos de los países más femicidas de América Latina. Porque, como dice Daniel Bríttany (2014), el lugar donde resides te coloca y te posiciona.

Cito a continuación uno de los conceptos de feminicidio que me parece bastante completo y directo:

Feminicidio (femicide) representa el extremo de un continuum de terror antifemenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extrafamiliar, golpizas físicas y emocionales, acoso sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina y en el aula), mutilación genital (clitoridectomías, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías no justificadas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la concepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo resultan en muerte, se transforman en feminicidios. (Caputi y Russell 1992, 15. Citado en Segato 2008, 36).

El feminicidio, ahora entendido de esta manera inclusiva, es uno de los crímenes más impunes e invisibilizados. Y ahí radica la necesidad de nombrarlos de una manera específica, porque no son crímenes comunes, son crímenes de odio, basados en la insurrección de las mujeres ante dos leyes del patriarcado como lo plantea Segato (2008): la norma del control o la posesión sobre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina. Por lo tanto, es estratégico nombrarlo de otra manera. Segato (2008) nos dice que nombrar como feminicidio es una manera de politizar los homicidios de las mujeres como una táctica para desenmascarar las prácticas patriarcales que se basan en el control y la posesión de los cuerpos de las mujeres.

La masculinidad, en términos hegemónicos, conlleva un carácter visual y teatral, como lo dice Edgar Vega (2014) en su texto *¿Quieres ver cómo se mata a una putita?*, frase mencionada por David Piña, uno de los violadores y el asesino de Karina del Pozo, joven quiteña, víctima de feminicidio en Quito, en el 2013. Vega, nos habla de la dimensión visual y teatral de la masculinidad hegemónica. Teatral porque necesita de todos los recursos disponibles para probarla ante los ojos del patriarcado, necesita exhibirla y obtener una confirmación pública. “La virilidad requiere mostrarse, tanto como debe la masculinidad normativa hacer público el control de lo femenino” (Vega 2014, 59). En muchos casos de feminicidios, los

cuerpos de las mujeres ni siquiera son enterrados, no es necesario ocultar la evidencia de un crimen, porque para muchos feminicidas, lo que hacen no es un delito, simplemente toman posesión de lo que creen que les pertenece. Mujeres arrojadas en medio de la vía, asesinadas en medio de la calle, a la vista de sus hijos, de los transeúntes, videos y fotos de violaciones masivas que circulan viralmente en internet, socapados bajo el título de pornografía, son pruebas fehacientes de la importancia de la visualidad en este tipo de crímenes.

Estos actos violentos reflejan el rechazo y el miedo de la masculinidad hegemónica a lo que la modernidad Occidental nombró como lo opuesto: lo femenino. Parecería ser que la masculinidad no puede existir por fuera de esta relación de poder de los cuerpos unos, sobre *las cuerpas* otras, por decirlo de manera sexualizada. Es una relación entre placer y poder “gozar, disfrutar, disponer del cuerpo de otra persona, es lo que más ata a la masculinidad con relaciones de poder que se naturalizan placenteramente en los cuerpos, tanto de hombres como de mujeres” (Vega 2014).

“La sexualidad masculina, concentrada en lo visual, en lo genital, y en lo fetichista, siempre ha estado asociada a la posesión y a la destrucción. El carácter erótico de la dominación, muy recreado en la pornografía, alcanza su punto más alto en el asesinato” (Vega 2014, 61). La masculinidad hegemónica ocupa totalmente los cuerpos femeninos y feminizados, al punto que extrae de ellos hasta su último soplo de vida. Y sigue ocupando sus cuerpos hasta después de muertas, porque los exponen. Cuantas veces no han circulado en internet fotos de mujeres muertas, en las que su cuerpo está totalmente desnudo y abierto para ser consumido por los ojos del espectador. Después de ser asesinadas, son convertidas en sujetos de dudas, y se cuestiona sus vidas, sin que ellas tengan opción a hablar. Después de muertas, hasta su memoria y su recuerdo se quiere poseer para eliminar.

Parecería que dentro de la lógica masculina, todo cuerpo femenino y feminizado por el simple hecho de serlo, ya se encuentra disponible para el macho. Es por esto que el cuerpo que se resiste a esta disponibilidad muere, y lo hace de las formas más violentas, porque es una sublevación hacia el soberano, usando términos de Foucault, y esas sublevaciones son castigadas con los suplicios más atroces, con marcas que se dejan en los cuerpos para ser vistas, para aleccionar, “porque la virilidad nunca se resuelve en la soledad” (Vega 2014, 62).

Estos cuerpos víctimas de feminicidio se transforman en lienzos sobre los cuales el pacto de semen¹⁷ escribe su amenaza. Son crímenes expresivos, como lo dice Segato (2008). Los cuerpos aparecen expuestos con marcas de tortura y otros, literalmente, escritos con frases misóginas y son abandonados en lugares no muy difíciles de hallar. Porque se necesita que el discurso llegue, que comunique el mensaje. La violencia, en los Estados feminicidas se ha constituido en un sistema de comunicación. “En las marcas inscritas en estos cuerpos, los perpetradores hacen pública su capacidad de dominio irrestricto y totalitario sobre la localidad ante sus pares, ante la población local y ante los agentes del Estado, que son inermes o cómplices” (Segato 2008, 43). Tal violencia termina en y con un cuerpo, pero en muchas ocasiones ha iniciado con el acto de nombrar: *puta, perra, zorra...*

En el 2005, Regina José Galindo realiza la performance *Perra*. Vestida de negro, se sienta en un banco colocado en el interior de una galería, se descubre el muslo, y con un cuchillo escribe la palabra *perra* en su piel.



Fotografía 2.9: *Perra*, Fuente: Página web de la artista. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Con esta acción, Galindo usa su propia piel como un medio de denuncia de los feminicidios en Guatemala. Muchos cuerpos fueron encontrados torturados y con inscripciones como *puta, zorra, perra*, en su piel hechas con cuchillos.

Toda esta práctica de violencia sobre el cuerpo de las mujeres, nos lleva a hablar del principio activo-pasivo usado por Bourdieu (2010), para analizar la dominación de unos cuerpos sobre otros. El activo es el masculino, el que tiene el privilegio y el poder que le legitima a decidir sobre la vida de lo femenino, siendo éste el pasivo, objeto de posesión y control, relacionado con la naturaleza; porque para la masculinidad hegemónica, la mujer y la naturaleza son sinónimos de posesión

¹⁷ Término utilizado por Rita Segato (2008).

y explotación. Y ¿Cuál es el origen de esta práctica? El pensamiento moderno occidental colonial. Los que llegaron con la conquista vinieron con la idea de poseer todo lo que encontraran: cuerpos, tierra, animales, plantas, agua, oro, todo lo pusieron a su disposición. Bien dice Rita Segato (2010) que el feminicidio en América Latina es el resultado de la producción y reproducción de la modernidad colonial.

La figura de feminicidio es relativamente nueva en el lenguaje jurídico, pero su práctica tiene más de 500 años en el continente y milenios en el mundo. Al inicio era legítima, el blanco tenía todo el derecho de poseer el cuerpo indígena y afro, y mucho más el de las mujeres. Luego con la independencia, y los derechos humanos, se prohíbe su posesión sin su consentimiento, pero igual lo siguen haciendo. Y ¿La justicia qué? Crimen pasional, descuido familiar, mala educación, vestimenta muy provocativa, estilo super-puta como diría Virgine Despentes (2011), etc, etc, etc. De cualquier manera justifican la violencia de género.

Porque el género debe ser entendido como una herramienta de dominación en la cultura occidental, que designa dos categorías sociales: hombre-mujer, que se oponen de forma binaria y jerárquica y, en base a la cual, se designan roles inamovibles. Por lo tanto el género “es el legado más duradero de la dominación colonial” (Lugones 2008, 87). Esta categoría *mujer* también generó una división corporal entre mujeres, que influyó en una división del trabajo. El cuerpo de la mujer blanca fue representado como un cuerpo débil, frágil, delicado; y el cuerpo de la mujer de color, como un cuerpo fuerte, resistente y, por ende, explotable, que podía soportar cualquier tipo de trabajo, así como también, cualquier tipo de violencia.

Patricia Hill Collins, citada en el texto de Lugones (2008), nos habla de la mujer negra estereotipada como sexualmente agresiva, portadora de una hipersexualidad, que la hacía no acreedora de una protección sexual por parte de la ley, protección que si era otorgada para las mujeres blancas. Justificando así la violación sexual a estos cuerpos no blancos por parte de los machos blancos. Desembocando, en lo que Ann McClintock (citada en Lugones 2008), llama la *erótica de la violación*. Una larga tradición de la travesía masculina dentro de la cual se consideraban a los cuerpos africanos, americanos y asiáticos como erotizados libidinosamente, lo que legitimaba a los europeos conquistadores a apropiarse de esos cuerpos, poseerlos, castigarlos, violarlos, mutilarlos, y hasta asesinarlos. Porque,

como dice Rita Segato (2013), la violencia se inscribe privilegiadamente en el cuerpo de las mujeres.

II.II.VIII. Cuerpo sexuado

Como lo hemos mencionado antes, parte del pensamiento colonial fue la imposición de un paradigma sexual binario: hombre o mujer (entendidos como opuestos), dentro del cual, toda la humanidad debe encasillarse sin opción a diálogo. Esta asignación sexual se ha institucionalizado. Podemos hablar de un sexo oficial, el cual es perpetuado en un documento de identidad que, no hace poco, en el Ecuador, era incambiable, hasta la muerte del titular. ¡a!

La necesidad de codificarlo y controlarlo todo ha hecho que se excluya, dentro de la sexualidad, otras prácticas que no encajan con el binario, negando su existencia y patologizándolas dentro de la categoría de anormalidad. Se valieron de la biología para determinar estas diferenciaciones, pero olvidaron que el cuerpo se manifiesta de maneras subversivas.

Este binarismo surge del diformismo sexual, es decir las variaciones externas visibles entre machos y hembras de la misma especie, diferenciaciones de las cuales el sistema moderno colonial se apropió para designar roles socialmente construidos pero que, con el tiempo, se normalizaron como extensiones naturales y propias del sexo biológico. Es lo que Lugones (2008) denomina: el lado visible del sistema de género moderno colonial. Atributos impuestos que sirven para controlar y dominar a los cuerpos, “todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad, y el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad” (Lugones 2008, 79).

Cirugías plásticas, maquillaje, implantes de senos, etc., dejan por sentado la importancia del género, su deber ser y su apariencia, antes que la naturaleza propia del cuerpo. Hay marcas del cuerpo tan dolorosas con las que nacemos como la marca de la vagina, marcas que como dice Torras (2007), son la evidencia genérico sexual de que un cuerpo debe ser adoctrinado en femenino o en masculino.

Dentro de esta concepción binaria, la categoría mujer no es homogénea, hablar de “mujer” es universalista no nos permite visibilizar la diversidad de cuerpos y, por lo tanto, la multiplicidad de regímenes de opresión que atraviesan al sujeto

mujer, (Espinosa Miñoso 2010). Ahí radica la importancia de la interseccionalidad, “porque a pesar que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico” (Lugones 2008,82).

Por lo tanto, la palabra mujer, como categoría, significa, dentro del pensamiento occidental moderno colonial, ser hembra, femenina, burguesa, blanca y heterosexual, así como la categoría hombre implica ser macho, masculino, blanco, heterosexual, fuerte y burgués. Negando la interseccionalidad, y, con ella, toda opción de diversidad y multiplicidad de violencias. Poniendo así, en el grupo de lxs invisibilizadxs a las mujeres no blancas.

“Género = patriarcado simbólico = violencia fundante” (Segato 2008, 35). Ser mujer dentro del sistema patriarcal implica ser una categoría creada y pensada desde la carencia de masculinidad. Una categoría instaurada estratégicamente para justificar la dominación del cuerpo macho sobre el que considera su opuesto inferior, el cuerpo hembra. Me parece interesante y conflictivo toparme con planteamientos como el de Mery Torras (2007) que dice que el ser mujer no tiene sentido más que en los sistemas de pensamiento y económicos heterosexuales. Es decir, la categoría mujer, como tal, no existe por fuera del pensamiento patriarcal y heterosexual, porque es una invención de ellos para controlarnos. Es conflictivo porque las que nacimos con vagina hemos creído que el ser mujer es algo biológico y de pronto eso no existe, y el hecho de que no exista, se presenta también, como una posibilidad de re invención, teniendo en cuenta que el cuerpo tiene múltiples posibilidades de existir desde su propia corporalidad. Re significamos la palabra mujer, no nos nombramos de otra forma, sino que usamos esa misma palabra que nos condenó a la inferioridad y al abuso, y la hacemos nuestro estandarte de lucha.

El 18 de julio del 2015, dentro de la agenda del *Ecua UIO, Arte visual contemporáneo desde la Mitad del Mundo*, Sofía Barriga y yo fuimos invitadas a realizar una performance en el Centro Histórico de Quito. Sofía y yo nos vimos desde muy temprano en la mañana, en su casa, y de ahí salimos como una pareja lésbica. Caricias, besos, sonrisas fueron parte de la dinámica de todo el día hasta la realización de la performance. Tomadas de la mano caminamos desde el taller de Rodrigo Viera, en San Marcos, hasta la Plaza de San Francisco. Frente a la Iglesia, llena de gente, familias, policías municipales, etc., Sofía y yo, como una pareja, nos

besamos y acariciamos eróticamente, para momentos después despojarnos violentamente, la una a la otra, de la ropa que llevábamos puestas.



Fotografía 2.10: *S/T*, Registro: Pablo Hermida

Estos dos cuerpos de mujeres, ese momento lésbicos, irrumpen en una de las plazas ícono de la religiosidad colonial de la ciudad, lugar en el que cientos de parejas heterosexuales, se hacen fotos de amor el día de su boda. Las miradas escandalizadas de las personas no faltaron ¿Cómo es posible que estas lesbianas vengan a tocarse y desnudarse en frente de la iglesia y de las familias? ¡Qué horror! ¡Ja! Después del acto del despojo del ropaje, la Sofí saltó hacia mi cuerpo, yo la cargué, nos abrazamos, besamos y nos fuimos cogidas de la mano.

Hablar de los cuerpos sexuados, nos lleva nuevamente al binomio visibilizado- invisibilizado mediante lo que se ha denominado como público y privado. La heterosexualidad copa los espacio de lo público, mientras de la homosexualidad o cualquier práctica sexo genérica disidente debe ser confinada al espacio de lo privado, lo oculto, lo silenciado. *Salir del closet*, frase utilizada muy comúnmente para denominar al homosexual que ha revelado a la sociedad su identidad sexo genérica diversa, es un claro ejemplo de lo privado-invisibilizado. El que sale del closet realiza un acto de revelación, un paso de lo oculto a lo visible, del encierro a la exposición.

Tener un cuerpo también implica ser hombre o mujer, y usar tu cuerpo como tal. No hay otro tipo de posibilidades. Tu identidad queda limitada a esas dos opciones. Esta colonialidad inscrita en las corporalidades y los estereotipos que giran en torno a éstos, han hecho que el cuerpo se convierta en una evidencia de un deber ser. El cuerpo evidente es una categoría que Meri Torras (2007) la usa para cuestionar el carácter de atributo indisoluble que se da a la relación sexo-género.

La mirada vigilante sobre los sujetos es la que, como lo dice Meri Torras (2007), legitima unos actos y prohíbe otros, imposibilitando determinadas representaciones y acciones del cuerpo, pero a su vez, esta prohibición genera resistencias que hacen que se convierta en la posibilidad de romper la regla.

II.III. Corporalidades disidentes: las herramientas del amo nunca destruirán la casa del amo.

“Hay muchos cuerpos distintos pero nos resistimos a que ninguno escape a ser (de) hombre o (de) mujer: dos únicas posibilidades para una enorme cantidad de materializaciones corporales diversas”.

Meri Torras (2007).

Jueves 21 de mayo del 2015, Cuenca. De uno de los extremos del Mercado 9 de Octubre, por donde se accede a los parqueaderos subterráneos, sale Daniel Coka. Su pomposo vestido fucsia lleno de vuelos se levanta con el viento del lugar, lleva puesto zapatos de tacón aguja y una gorra de militar (kepi). Una bolsa de maíz es sostenida en sus manos, ya que el sector de la plaza en el que realizará la performance siempre está lleno de palomas. Ascende por esas gradas del estacionamiento subterráneo, como una quinceañera que ve descubierta su hermosura y su cuerpo de mujer en los ojos de los invitados de la fiesta. Uno de los amigos de Coka le pasa una botella de Champagne *Grand Duval*, uno de los champagnes más baratos del mercado ecuatoriano y muy popular; alguien dice ¡que viva los novios! y lanzan el maíz como quienes arrojan el arroz a lxs recién casados al salir de la iglesia. Coka y su pareja se besan y brindan de a pico, (es decir tomando directamente de la botella) con los asistentes.



Fotografía 2.11: S/T, Registro: Andrea Reinoso

¿Qué nos dice ese cuerpo travestido, qué nos propone esa identidad *queer* festejando en medio de la plazoleta de un mercado cuyo nombre empieza con plaza cívica, y que tiene alrededor de ochenta años de existencia en una ciudad caracterizada por su devoción católica? El cuerpo queer de Coka en medio del mercado, es un detonador de discursos y preguntas.

La ciudad de Cuenca es una de las más católicas del país, lo que hace que todo tipo de disidencia sea condenada y rechazada de manera inmediata. La historia de vida de Coka es propia del lugar que habita. Por su condición sexo-genérica diversa su núcleo familiar se vio afectado, su familia no aceptó la idea de un hijo hombre que no les vaya a dar nietos. Porque en este país, como en muchos otros, la única familia posible es la nuclear, compuesta por padre hetero, madre hetero e hijos e hijas hetero. En una ciudad en la que toda la masa de corporalidades actúa de manera uniformada, el cuerpo disidente, el cuerpo raro, el cuerpo queer es inmediatamente señalado por el ojo del poder¹⁸.

El *queer*, ese territorio tan poco o casi nada transitado en el cotidiano nacional ecuatoriano, mucho menos en el cuencano, se manifiesta en esa plaza del mercado como una realidad viva, que existe y habita ese mismo territorio en el que es negado e invisibilizado por el poder coercitivo masculino, que jamás aceptará que uno de los suyos se vaya al bando de los feminizados, es decir, de los cuerpos

¹⁸ Término utilizado por Foucault (1980)

inferiorizados. Es por eso que las faltas o atentados en contra de la virilidad, traicionar el pacto de semen,¹⁹ es fuertemente castigado. Estamos viviendo en una sociedad que ve con indiferencia la muerte de cuerpos queer “parece ser que esta sociedad no quiere que sus hijos sepan nada, prefiere que sus hijos queer cumplan con las normas o que mueran” (Kosofsky Sedgwick 2002, 31).

Queer, es el cuerpo que encarna la subversividad total de la imposición binaria sexo-género, es la materialización del miedo que siente el patriarcado ante la posible fragmentación de su discurso hegemónico. “Las personas queer desestabilizan los cánones universalistas, transgreden los patrones unívocos y subvierten de forma sistemática sus propios límites y los códigos dualistas que definen los comportamientos heteronormativos” (Mérida Jiménez, 2002, 18).

El que en la performance, esa corporalidad queer ascienda por las gradas de un subterráneo es totalmente simbólico por el discurso que ese cuerpo construye en ese espacio. Lo subterráneo, lo *under*, lo que está bajo tierra, lo que no se ve, lo que está oculto y también lo que ha sido enterrado. El subterráneo, el lugar de la muerte pero también de donde surge la vida. Desde lo oculto emerge este cuerpo a la luz, se presenta ante los ojos de una ciudad que lo ha negado, y no contento con esa transgresión de auto visibilizarse cuando el poder lo ha invisibilizado, este cuerpo queer se casa con un gay, ¡irreverencia total! ¡La fiesta de los marginales! porque los asistentes eran performerxs, vendedorxs del mercado, cargadorxs, prostitutxs, borrachxs. Todxs festejando ante los ojos del poder representados por los policías municipales y las beatas que miraban con asombro y asco el beso entre Coka y su novio. Esos cuerpos están ahí vivos y festejan la vida.

Coka, con su vestido quinceañero, sus tacones y su gorra militar está ahí presente para burlarse de la masculinidad hegemónica simbolizada en esa gorra. Una masculinidad tan absorbente y abrumadora que hace posible la idea de que, en cualquier momento, un cuerpo macho se acerque a golpearlo e incluso matarlo. Pero ahí está Coka, en medio de la plaza, poniendo el cuerpo. “Ser un superviviente en este escenario significa haber subsistido dentro de las amenazas, los estigmas, la espiral de violencia contra gays y lesbianas y (tras la aparición del sida) la omnipresencia del miedo somático y del dolor desgarrador” (Kosofsky Sedgwick

¹⁹ Término utilizado por Rita Segato (2008)

2002, 31). Porque, como lo dice Despentès, “desde siempre, salir de la jaula se ha visto acompañado de sanciones brutales” (Despentès 2011, 20).

Queer: “confundir los géneros es dificultar la certeza de una práctica sexual legal y autorizada” (Torràs 2007, 14). Desmontaje de discursos oficiales. Eso hacen estos cuerpos disidentes. Ya Butler (2002) cuestionó la creencia de que el sexo, al concebirse como biológico, es natural y por ende, algo dado. Ella plantea que lo que se llama biológico es nombrado desde la cultura, por lo tanto es también una construcción cultural, como el género. “No hay diferencia entre sexo y género sino que ambos se refieren a una materialización determinada de los cuerpos y surgen a la vez fruto de una diferencia discursiva de orden cultural”²⁰ (Torràs 2007, 15).

A pesar de que la materia es previa al discurso, como lo dice Butler (2002), el discurso la condiciona antes de que esa materialidad se encarne. O sea, una ni nace y ya los padres le ponen nombre, se imaginan como serás, te escogen la ropa, etc. Y eso es lo peligroso, ya que, como lo dice Torràs (2007), el uso del lenguaje supone cierto esencialismo. Porque mediante el lenguaje, por el acto de nombrar, se materializa el binario hombre o mujer.

“La materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que puedan darse al término” (Butler 2002, 56). Entonces Mery Torràs (2007) nos plantea que la naturalización de la materialidad del cuerpo es el primer efecto del discurso con su poder controlador y determinante sobre la materialidad. Y esta naturalización trae consigo una serie de efectos que influyen en la determinación de la sexualidad, género, relaciones sociales, etc. En este sentido, el cuerpo se convertiría en un texto. Sobre el cual se inscribe un discurso. Pero también, la misma materialidad del cuerpo es un texto que comunica.

Somos nuestro cuerpo, pero ¿qué tan nuestro es, si somos una construcción de la ideología dominante, si nuestros gestos y roles y por ende actos responden a un patrón impuesto y naturalizado, si el mercado controla los cuerpos? ¿Acaso el cuerpo está totalmente condicionado por el discurso? “El espacio corporal nos llega cruzado por una pluralidad de discursos (...) cuyo conocimiento del cuerpo despliega estrategias de representación vinculadas al saber/poder (y al poder saber)” (Torràs 2007, 15).

²⁰ Meri Torràs refiriéndose a los postulados de Butler.

Mi cuerpo habla por mí y habla de mí. Pero, yo controlo ese relato solo en el momento en el que identifico todos los discursos opresores que controlan mi cuerpo. Solo desaprender me permitirá la capacidad de accionar. Solamente cuando yo recupere la autonomía sobre ese territorio, solo ahí, yo controlaré el relato de mi cuerpo y por ende, también podré controlar mi representación.

Cuando Gustavo Solar en su Manifiesto N°2 (2015) dice “yo soy un manifiesto mestizo, refutable, irresuelto y sucio”, ese *sucio* me hace pensar en que el cuerpo no es una página en blanco, está contaminado con toda la carga discursiva que se encarna en nosotrxs desde que nacemos. He ahí la importancia de desaprender, de re inventarnos y sobre todo re significarnos, porque lo hacemos desde lo que han hecho con nosotrxs, nos re significamos a partir de cómo hemos sido nombrados. Hay que dejar de ser copias sin original.

Reinventándonos desde el Sur:

En el año 2014, Daniel Brittany Chávez realiza la performance *Cartografía corporal 1.0*. Dos horas de tatuaje sin parar, marcan la espalda de esta corporalidad queer con el mapa de América, pero al revés.



Fotografía 2.12: *Otredades: Cartografía corporal 1.0*, Registro: Moisés Zuñiga Santiago. Fuente: Página web de la artista. www.danielbchavez.com

Un territorio sobre otro territorio. Como había dicho anteriormente, el cuerpo se constituye como el primer territorio en el cual habitamos y sobre el que deberíamos ejercer total autonomía. Marcar la piel con un tatuaje ya es un acto de transgresión y autonomía corporal. Pero este no es un simple tatuaje. Esta acción “es

un activismo que hace teoría vivida y corporal performativamente” (Chávez, Difarnecio 2014, 41). Sobre el cuerpo de Daniel Brittany, este mapa al revés, cobra nuevos significados, por lo que este cuerpo es y representa, y por el lugar desde el cual habla y habita.

Trazar un mapa es trazar fronteras, límites físicos y simbólicos que los llevamos irremediabilmente en la piel y en nuestra construcción de sujetos. Pero ¿Qué pasa cuando un mapa es trazado sobre una corporalidad sin fronteras, sobre una corporalidad que ha desafiado los límites impuestos? Un mapa al revés en un cuerpo re-inventado, desaprendido, ¿No nos invita a creer que otras formas de existencia son posibles?

Este mapa está trazado al revés sobre la piel de un cuerpo queer mestizo, con ascendencia afro, latina, europea y cherokee. Un cuerpo que desafía en su materialidad, en su identidad y en su accionar, todas las imposiciones sexo-genéricas de un patriarcado avasallador. “Este performance marca otra forma de resistir los poderes coloniales que dominan cuerpos y existencias” (Chávez, Difarnecio, 2014, 40).

¿Cómo ser uno y múltiples a la vez? Una de las posibilidades la encuentro en la propuesta de Daniel Brittany sobre los *tránsitos*. Transitar entre lo femenino y lo masculino, cuando yo quiera, cuando mi cuerpo lo decida. Se conjuga como una posibilidad de reinventarnos, de pensar que existen otras formas de existencia y ver que sí son posibles. Él nos comparte esta posibilidad desde la sabiduría de los cherooke, los nativos de América del Norte, cuya descendencia corre por sus venas. Los cherooke manejan la idea de los dos espíritus, que es una forma de encajar a todas las identidades LGBTI. Ser una persona de dos espíritus y transitar entre ellos, es una manera de ampliar las posibilidades del ser (Chávez 2014).

Llevar el sur al norte, poner a la cabeza el pensamiento del sur, su memoria, su historia, sus saberes, su gente, sus muertos. Indudablemente, Daniel nos presenta la posibilidad de senti-pensar-actuar desde otras lógicas que si son posibles, que interpelan la modernidad occidental y el colonialismo. Rompen en nuestra cabeza la idea del patrón del Norte, de su pensamiento iluminado y sus tierras como única opción de progreso. Nos invita a no negarnos, a no negar nuestro color y nuestra memoria.

Daniel llevará en su espalda, hasta el día en que su corporalidad desaparezca, una marca perenne: la historia de un continente que se forjó en la violencia, un

continente que, en sus adentros, guarda vestigios de desaparecidxs, asesinadxs, mujeres víctimas de feminicidios. Esta marca empieza con la memoria, recordando a lxs que han sido olvidadxs: “el performance activa un espacio para pensar las fronteras geográficas y corporales donde la violencia se expande y se convierte en amnesia social” (Chávez, Difarnecio 2014, 41). Esta marca no solo es simbólica en cuanto al continente que habita, sino que es simbólica en su historia familiar. La espalda de Daniel es marcada con dolor, como fue marcada la espalda de sus antepasadxs afros (Chávez 2014), esclavizadxs y traídxs a Norte América a sufrir castigos aterradoros. El acto de marcarse la espalda en esta performance, y en otras que vendrán luego, no es casualidad, es un acto de memoria corporal.

Por lo tanto, ese mapa nos permite hablar de varios discursos y a su vez, desmontarlos: memoria, dolor, identidad, geografía, migración, tráfico de personas, experiencias personales, feminicidios. El cuerpo, el mapa, conjugados en la idea de territorio. Tanto el territorio corporal como el símbolo de mapa como territorio geográfico confluyen en esta performance en un acto netamente político y decolonial.

II.IV. Otra declaración corporal: somos cuerpo.

“Ternura radical es tener visión periférica; creer en lo que no es visible”

Fragmento del Manifiesto Vivo de Daniel Brittany

Chávez y Dani d’ Emilia (2015).

Somos cuerpo, y no un cuerpo que me representa, porque se representa lo que no está ahí. Y el cuerpo es materia presente, el cuerpo está, el cuerpo soy yo. Está presente en un aquí y ahora.

Somos cuerpos afectivos

Somos cuerpos desbordados literal y figurativamente

Somos cuerpos efímeros pero que dejan huella

Somos cuerpos prófugos, estamos en fuga

Somos inmanentes con nuestra historia y nuestra memoria

Somos los cuerpos que la modernidad occidental invisibilizó

Y no somos nuevas corporalidades, porque siempre hemos existido, en los agujeros más profundos de tus miedos.

Somos resistencias políticas y poéticas
Somos cuerpos empoderados
Buscamos un mundo en el que quepamos todos los cuerpos
Usamos nuestro cuerpo porque queremos llegar a la muerte con un cuerpo bien vivido.
Pensamos y sentimos con el cuerpo, hablamos desde y con él
No escribimos sobre la acción, accionamos
Ponemos el cuerpo
Nuestros cuerpos están marcados con heridas de guerra que ya no las libraremos en silencio
ni en la oscuridad.
Somos cuerpo, pero también somos más que cuerpo.
Somos cuerpos mestizos y desde la mezcla resistimos, porque la mezcla implica diversidad
de existencias.
Ya no seremos el molde que le han impuesto a nuestra identidad. Porque ahora somos
muchos en nosotros mismos. Nos re inventamos. Ahora si podemos decir que nos
identificamos con nuestro cuerpo, porque somos nosotrxs los que escribimos sobre él y con
él.
Re situamos el cuerpo
Queremos ser y estar en el mundo de otras maneras.
Aquí estamos y existimos realidades corporales diversas
Somos resistencias encarnadas y venimos a actuar por una emancipación corporal.

Capítulo tercero

El cuerpo herido: dolor y marcas corporales.

“Cuerpo escrito. Como marca. Y un tiempo anterior a todos los cuerpos. Cuerpo huella, la historia. Entre olvido y memoria cuerpo propio; el del dolor y del festejo, que recuerda. Cuerpo del gesto que recupera en el fragmento tiempos idos. Recorro con la letra el idioma de los cuerpos. Escribo con el cuerpo los trazos de la letra. Narrar los interiores. Desvestirlos. Exorcismo brutal y fotográfico. Rastro y miedo. Señalando. Poesía personal y casi verdadera. Cuerpo entero. Despojado. Desgajado. Y leer lo no dicho por la piel, sobre la piel, desde la piel. Desnudo de un dentro /fuera, ceremonia de la fragilidad. La cicatriz. Hallarse, en un hacerse y deshacerse. Y en el más puro silencio, el ritual del amor y el abandono. Ser, tan solo ser y la palabra socorriendo al lenguaje tembloroso delator de las almas. Pharmakon. Entonces vuelvo. Al cuerpo infantil, el de la herida. Al murmullo de los poros, que derraman secretos. Vuelvo a contar la historia y la historia se va contando solo. Empezar con la caricia a escribir el poema. Caricia escrituriana que sobre el cuerpo moldea los deseos”

(Verónica Orta 1996).

III.I. Una declaración-aclaración doliente

Yo no quiero venir a hablar de arte en su aspecto formal, quiero, a través del mismo, hablar de lo cruel y dolorosa que es la vida de lxs diferentes, de lxs marginales, de lxs excluidxs, de lxs no normadxs. Porque duele, y el dolor va más allá del corte o del golpe, duele adentro, arde, y creo que, de tanto ardor, salen las lágrimas. Porque una cosa es hablar y otra vivir, enfrentarte al mundo dentro de una corporalidad que solo al verla ya es estigmatizada. Duele verte a un espejo y darte cuenta que por ser diferente no tienes derecho a ser feliz, duelen las burlas, duele que te nieguen, duele que te violen, duele que te maten, porque la muerte no es solo física. No duele el corte, no duele la marca, no duele el golpe, duele la vida, duele la memoria y duele el miedo.

III.II. Politizando el dolor

La primera vez que tuve contacto visual con una performance que implicaba el acto de generar una herida en el cuerpo del artista algo se despertó en mí; no era el morbo de ver el corte o la sangre lo que me llamaba la atención, sabía que había algo más fuerte que esa cortadura detrás de esa acción.

Empecé a indagar en lxs artistas del performance que usaban el dolor, inicialmente mi pregunta iba direccionada a ¿cuál era la necesidad de usar el dolor? ¿Cuál era el límite del cuerpo? Y también a analizar el dolor como elemento estético. Pero, esa pregunta mutó, cambió en el momento en el que tuve conocimiento de las experiencias de vida y las historias del espacio geo-político que habitaban estxs artistas. Las interpelaciones ahora tenían que ver con el para qué, el por qué y el cómo es usado el dolor, es decir ¿cuál es la intensión detrás del uso del dolor en estas performances?

Para poder hacer una conexión con el corte y el contexto social en el que están inmersxs estxs artistas, es necesario entender al dolor como un acto político. Lo que haré en este capítulo, es analizar varias performances desde el uso político del dolor, y concibiendo al acto del corte o del golpe, como una estrategia de visualización de violencias sociales y de denuncia.

Concebir al cuerpo como político implica también politizar el dolor. Comenzando por hacer propio el dolor ajeno, es decir, sentir el dolor de lxs otrxs; y mucho más, si lo sentimos en el propio cuerpo, a través de una herida cortante. Y esto, a su vez, al ser la performance un acto visual, utiliza el dolor como un mecanismo de visibilización de otros dolores, haciendo de la acción performática una denuncia social: “el dolor es una posibilidad de activar una respuesta social. Ahí se transforma en un mecanismo de resistencia” (Coka 2015). Bajo esta percepción del dolor, el uso del corte o el golpe en la performance, supera su existencia como mero elemento estético, y adquiere una importancia simbólica. Es ahí cuando el dolor se convierte en un dispositivo político, y adquiere un uso social, lo que Le Breton (1999) concibe como un elemento que, dentro de los usos sociales del dolor, adquiere la característica de instrumento de castigo, penitencia, entrega, etc.; en el caso de estas acciones, el dolor es un instrumento de denuncia.

Esta concepción del dolor como un acto político me permite hablar del paso del cuerpo individual al cuerpo colectivo, de una manera más concreta. Es decir, la herida encarnada es el acto de materializar el dolor interno, el dolor social, en el cuerpo personal. El cuerpo individual, al entrar en esta lógica de sentir en el cuerpo propio lo que ha vivido el cuerpo ajeno, deja de ser individual y se convierte en colectivo. En este momento, el cuerpo se convierte en el portador de un discurso social.

Hablamos de un cuerpo social en el que el cuerpo propio desvanece su individualidad en la colectividad mediante el acto doloroso. “La experiencia del dolor transmuta en un acto grupal y público; un proceso ritual que marca el tránsito del cuerpo herido como metáfora de la violencia social y a partir de esa traslación simbólica el cuerpo personal encarna la identidad colectiva” (Martínez Rossi 2011, 281).

Estas performances se convierten en el espacio en el cual vida y arte existen mutuamente. Estas propuestas artísticas van más allá del impacto del dolor físico, del corte, del golpe. Nos cuentan historias de vida, experiencias dolorosas del día a día de los cuerpos invisibilizados, historias de violencia, historias de cuerpos en resistencia. Hay una motivación vinculada con una experiencia dolorosa, que es la que incita el acto de dolor. Podríamos pensar que esa experiencia dolorosa fue mucho más fuerte que el acto de cortar la piel, que es momentáneo, frente a dolores que uno lleva dentro por toda la vida.

En estos actos no hablaría yo de una apropiación del dolor ajeno, sino de un compartir, real y simbólico, del dolor de lxs otrxs. Es real porque el corte es real, se siente y “no hay dolor sin sufrimiento, es decir, sin significado afectivo que traduzca el desplazamiento de un fenómeno fisiológico al centro de la conciencia moral del individuo” (Le Breton 1999, 12). Y es simbólico en la medida en que, mediante el corte o el golpe, representamos en ese cuerpo el dolor ajeno, el cual nunca vamos a sentir tal cual es, pero mediante el acto de dolor, nos tratamos de acercar a él. Hay dolores compartidos, porque nos atraviesan a todxs como el racismo, el feminicidio, la discriminación. Todo dolor cuestiona, es una alerta de que algo no anda bien. Como lo dice Sandra Martínez Rossi (2011), el dolor constituye una prueba fehaciente de nuestra existencia, de que estamos vivos y por ende, de que sentimos.

En las performances que analizaré a continuación, el dolor que experimentan lxs artistas, puede ser leído de dos maneras: como un dolor ritual, en el sentido que

realizan la acción dentro de un acto ritual, y cada uno de ellxs decide, por voluntad propia, someterse a ese dolor, el cual deja marcas con contenido simbólico dentro de un sistema cultural, pero también, ese dolor deviene en producto del disciplinamiento y control corporal por parte del poder. Permittiéndonos establecer una relación de las marcas de lxs performers, con las marcas coloniales, es decir, las marcas del castigo infringidas en el cuerpo marginado, en el cuerpo del diferente. Y a su vez, estas marcas se presentan re-significadas en clave de resistencia. Volver al uso de este tipo de marcas no es coincidencia, es parte de la historia de los cuerpos de América Latina.

El dolor corporal como estrategia discursiva de denuncia, busca una interpretación y perturba la pasividad; este dolor cobra sentido cuando el espectador se siente interpelado, es una estrategia de comunicación. No es una puesta en escena, es un cuerpo real, vivo, que experimenta el dolor del otro en su propia carne. “El dolor es un vehículo para la transformación y una herramienta de empatía para visibilizar aquello que permanece en los márgenes, en el silencio y en la otredad” (Ballester 2012, 12). El uso político del dolor implica ir más allá de la espectacularidad del mismo, es ir más allá del corte y la sangre. Es hablar, a través de la herida, de los dolores sociales, es denunciar. Es sacar el cuerpo y a la piel del terreno de lo biológico y llevarlo a lo simbólico.

III.III. Marca corporal: La piel de la memoria.

Partiré de los postulados de Sandra Martínez Rossi (2011) en torno a su concepción de la piel: por un lado como una superficie simbólica, es decir, un territorio, que habita y es habitado, y en un segundo momento, como ente que ocupa un espacio social concreto. Por lo tanto, la piel puede aparecer inscrita con un sinnúmero de posibilidades simbólicas. “Su simbología depende de su estado, de su situación dentro de un contexto social y cultural específico” (Martínez Rossi 2011, 17).

La piel es un lienzo, la superficie sobre la cual se impregna todas nuestras facetas y experiencias vividas. Es un gran mapa en el que las marcas corporales: cada arruga, cada peca, cada cicatriz es parte de un todo, son piezas de un rompecabezas

corporal. Es un mapa perenne y, a veces no, en un cuerpo efímero. Es el lugar en el cual se inscribe la identidad, donde habita la huella dactilar. Pero también es el espacio de inscripción de la identificación colectiva, porque en ella también habitan las heridas sociales. “Es el espacio de inscripción donde la memoria fija multitud de acontecimientos; situación que da lugar a la emergencia de otra piel que a modo de vestimenta resguarda el cuerpo” (Martínez Rossi 2011,49). Esa otra piel, es la piel de la memoria.

La marca corporal supera su existencia material como parte de un cuerpo efímero, y se sitúa en el ámbito de lo simbólico y es desde allí que se activa políticamente, cuando esa marca nos recuerda una acción y nos lleva a un espacio-tiempo determinado.

“Lo escrito a nivel de la superficie representa lo
inscrito en el interior del cuerpo”
(Martínez Rossi 2011, 49).

Exteriorizar el dolor, hacerlo visible es estratégico dentro de una sociedad que privilegia la visualidad, en este sentido, la herida tiene una prioridad visual. El corte, el golpe, no están hechos para ser vistos en el espacio público, dentro de las normativas del castigo de los Estados nación, mucho menos cuando la herida es auto-infringida. De alguna manera es aceptable socialmente ver a un segundo golpear o castigar el cuerpo del otro. Pero cuando ésta herida tiene un carácter de denuncia, está concebida para ser vista y nombrada. Por ende, siempre hay testigos, bien sea el ojo de la cámara del registro, o los ojos de los espectadores. Este dolor extremo en el cuerpo de lxs performerxs solo cobra sentido cuando es presenciado, cuando es visto, y no porque sea un espectáculo, sino porque es una estrategia de visibilización de un discurso.

La herida es producto de un dolor, se vincula directamente con el dolor corporal, y en el caso de estas acciones, con el dolor social. Estas heridas dan paso a una marca corporal, que existe y está ahí para nombrar y visibilizar algo, encarna una historia, y esta huella dejada en el cuerpo detona un recuerdo, es un acto de memoria.

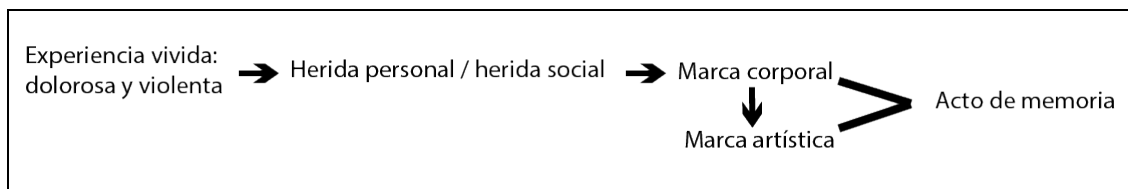


Imagen 3.1.: Cuadro relacional dolor-cuerpo-memoria. Andrea Reinoso

La herida es un espacio, un lugar físico en el que el dolor se instala, se manifiesta y marca el cuerpo, deja una huella que nos recuerda algo. Mediante estas marcas “el cuerpo cumple la función de archivo de sí mismo” (Le Breton 2002, 114. Citado en Martínez Rossi, 2011, 145). Estas marcas se transforman en textos, nos permiten leer una historia no solo personal, porque ese sujeto está inmerso en un contexto y la marca es producto de las relaciones que ese cuerpo tuvo con su entorno, por lo que deben ser leídas dentro de ese contexto, ya que ahí, cobraran el sentido y la simbología con la que fueron creadas.

En el ámbito artístico se habla de agresiones físicas en el arte, pero yo hablaría de una sociedad agresiva con los cuerpos, que es lo que estas manifestaciones artísticas simbolizan. El acto de cortarse o mutilarse lleva a estas acciones a estar fuera de lo socialmente aceptado, las traslada al espacio marginal, como marginales son los cuerpos que las realizan y los cuerpos a los cuales representan. Hablamos de una relación entre cuerpo marginal y herida expuesta-marca corporal. Porque dentro del discurso de la estética corporal occidental, el cuerpo canónico, entendido como bello, debe mostrarse limpio, virginal, sin marcas, debe borrar de su piel cualquier huella de vulnerabilidad. “Un cuerpo limpio para una sociedad perfecta” (Ballester 2012, 137). Porque como dice Irene Ballester, las *impurezas* también se limpian con el bisturí.

Los cuerpos han sido marcados de muchas maneras: están las marcas en las pieles de lxs esclavxs, marcas que denotaban propiedad de unos cuerpos sobre otros, están las marcas producto del trabajo, las de nacimiento, las que son el producto de violencia machista, marcas auto-infringidas, rituales, etc. Marcas voluntarias y accidentales, que son parte de la identidad del sujeto y cobran sentido dentro de ese cuerpo por lo que éste representa.

La herida es el acto de exteriorización del dolor interno. Un dolor que se convierte en un discurso político. La marca se queda en el cuerpo para siempre, nos pertenece, como la historia también nos pertenece. Como dice Gina Pane: “La herida

ubica, identifica e inscribe un cierto malestar. Ella es el centro de mi práctica, ella es el grito y el blanco de mi discurso. La afirmación de la necesidad vital, elemento de la rebelión del individuo. Una actitud en absoluto no autobiográfica. Yo pierdo mi identidad reencontrándola con los demás, un vaivén, un equilibrio entre lo individual y lo colectivo, el cuerpo transindividual” (en cat. Exp. L’art au corps 1996, 53. Citado en Martínez Rossi 2011, 281).

III.IV. Me duele en el cuerpo: las espaldas marcadas

“(…)¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?
Y no hablo de meterlo y sacarlo
Y sacarlo y meterlo solamente
Hablo de ternura compañero
Usted no sabe
Cómo cuesta encontrar el amor
En estas condiciones
Usted no sabe
Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias
La gente comprende y dice:
Es marica pero escribe bien
Es marica pero es buen amigo
Súper-buena-onda
Yo no soy buena onda
Yo acepto al mundo
Sin pedirle esa buena onda
Pero igual se ríen
Tengo cicatrices de risas en la espalda (...)”

(Extracto del manifiesto Hablo por mi diferencia
de Pedro Lemebel 1986).

El 19 de mayo del 2015, en Cuenca, Daniel Coka me dice mirándome a la cara: “yo soy más que este cuerpo que está aquí, yo soy más que el Daniel Coka, yo soy más que este dolor”; lo comenta después de realizar una performance en una calle del centro de la ciudad de Cuenca, que la gente del sector la ha denominado *la*

esquina del penitente ya que, por varios años, un hombre pasó parado en esa esquina con la mano en forma de pistola apuntando al suelo, durante las ocho horas que implica la jornada laboral, en actitud de penitencia. En esa misma esquina, como a las cinco de la tarde aproximadamente, Coka se para, en el lugar del penitente, con el torso desnudo y una gorra militar. Su cuerpo erguido está frente a la pared y, con el brazo derecho, sostiene una correa de cuero negro con la cual golpea su espalda hasta que su brazo se cansa.



Fotografía 3.1: S/T ; Registro: Andrea Reinoso

Cuando acaba la acción me acerco a Coka, le pregunto cómo está, me dice que quiere un tabaco y empezamos a conversar, mi primera inquietud es el por qué lo hizo, a lo que él responde:

Porque duele más allá de todo, más allá de tu cuerpo, duele la sociedad, duele el tiempo, duele la memoria, duele la familia, duele la construcción, me calas, está ahí arraigado ese dolor que dices que verga reaccionen a esta sociedad que es tan intoxicante, tan criminal, es tan criminal con los cuerpos, con todos. (...) y lo que más melancolía me da es que... hijue puta no va a cambiar nada, lo siento por decir eso, es una mirada muy negativa y todo pero la construcción no va a cambiar, puede haber un montón de cambios chiquitos y puede haber un montón de cosas pero creo que, al final, siempre se darán esos mecanismos que usa la sociedad jerárquica para seguirnos controlando, pero ahí está la acción de nosotros. Pensar el dolor como resistencia. Yo comencé a flagelarme, yo estaba consiente hasta que llegas a un punto que no hay conciencia, me calas, yo pare porque mi brazo ya no daba, estaba cansado; pero mi espalda no me dolía. Hasta cuando tu cuerpo puede resistir toda la huevada de familia, de construcción de género, de todo, la misma vida propia. (Coka 2015)

¿Qué simboliza ese cuerpo queer con accesorios militares flagelándose la espalda desnuda en la esquina del penitente? “Todo dolor remite a un sufrimiento, y por tanto, a un significado y a una intensidad propia del individuo en su singularidad” (Le Breton 1999, 21). El dolor que Coka manifiesta en esta acción está

directamente relacionado con el rechazo de una sociedad y una familia a su condición sexo-genérica diversa. Coka se azota como si estuviese pagando una culpa, una deuda por ser diferente.

La gente pasa y mira con asombro a este cuerpo masculino golpeándose. El acto de la auto-flagelación, del auto-dominio corporal, sorprende a una sociedad acostumbrada a ver y a aceptar el castigo infringido de un cuerpo con poder hacia otro que, dentro del imaginario social, merece ser castigado. Coka representa a las identidades excluidas que exponen su dolor, el suplicio en el espacio público. Se azota ante los ojos de todo aquel que pasa. Su cuerpo me recuerda al espectáculo punitivo. La imagen que genera Coka en ese espacio, por un momento, me traslada en el tiempo, mediante su cuerpo azotándose, puedo recordar al cuerpo esclavo recibiendo latigazos. El cuerpo de Coka es el cuerpo castigado.

El acto de flagelarse la espalda es directamente relacional con el castigo. Era la forma más común en la que se disciplinaba los cuerpos. La cicatriz en la espalda es una marca colonial que, en la historia de este continente, nos lleva directamente a pensar en la esclavitud.

La historia de los cuerpos de América Latina está escrita con los azotes marcados en la piel de indígenas y afros esclavizados. El azote en la espalda no era aplicado solamente por cometer una falta, era el medio de relación entre amx y esclavx, entre capataz y siervx, era un código de comunicación del uno sobre el otro. El azote se convirtió en una práctica naturalizada, un acto que debía sentir el cuerpo esclavizado durante su vida porque así se determinó que sea. No era visto como una crueldad sino como una necesidad. “el látigo [...] funcionaba como el símbolo de poder y aplicaba golpes a veces sin motivos solamente por el placer de demostrarles que toda autoridad y control se centraban en su figura” (Souza Filho 2004, 330). La marca en los esclavos tenía una utilidad principalmente visual. Era una forma de distinguir el cuerpo esclavo, las marcas de castigos denotaban un cuerpo rebelde, y ese mismo impacto visual que generaban las cicatrices de pieles destrozadas servía de aleccionador para lxs otrxs, para lxs que desobedecían las reglas del amo. Las espaldas marcadas fueron usadas simbólicamente como un mecanismo de diferenciación de los cuerpos. Lxs esclavxs liberadxs serían estigmatizados hasta su muerte, su ser esclavo lxs perseguirá siempre manifestado en las marcas de sus espaldas.

“Al ser transformados en esclavos, fueron inscritos en sus cuerpos otros signos de infravaloración correspondientes a esa nueva condición social y que les impuso por medio de la fuerza, una nueva dinámica para la vivencia y el funcionamiento de sus cuerpos. La resignificación de cuerpos asignó a estos actores sociales una nueva marca social que despojó sus referentes de identidad y promovió la cosificación.” (Souza Filho 2004, 220).

En este sentido, la espalda se convierte en un lugar simbólico al hablar de dolor en América Latina. Daniel Brittany Chávez, al asumir una ascendencia afro, trabaja en y sobre su espalda, haciendo de este gesto un acto de memoria, recordando la herida colonial que no ha sanado en los cuerpos afros que, hasta la actualidad, son víctimas de violencia. En la performance *Ayotzinapa: Querían enterrarnos, no sabían que éramos semilla*, realizada el 8 de noviembre del 2014, (43²¹ días después de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, ocurrida el 26 de septiembre del 2014), en El Paliacate Espacio Cultural ubicado en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, Daniel Brittany Chávez marca en su espalda la violencia que viven los cuerpos latinoamericanos, y lo hace en la espalda “porque este fue un lugar de supremo dolor que el colonizador uso para castigar a mis ancestros” (Chávez 2014).

En un espacio cuya estructura se asemeja a un altar religioso por el tipo de elementos y su distribución, las fotos de los 43 normalistas²² están intercaladas con velas prendidas, colocadas en unos vasitos, que supongo son usados en las peregrinaciones ya que tienen unas letras que dicen *santísima luz*. También hay una vela con la imagen de la Virgen de Guadalupe. En el centro se encuentra un cuerpo de espaldas con el torso desnudo. Este cuerpo, que estaba recogido, lentamente se empieza a enderezar, se puede ver un dibujo del mapa de América “al revés”, que se encuentra en su espalda. Un hombre, con los brazos tatuados y guantes de látex, inserta gruesas agujas en la piel de Daniel, dentro del dibujo del continente. En el video registro, en palabras, a un costado del encuadre, aparece escrito: Iguala, Guerrero México. Las agujas se demoran en traspasar la piel. Otros países también son mencionados: República Dominicana, El Salvador, Costa Rica, Puerto Rico,

²¹ Coloco en números la cifra y no en letras como debería según el Manual de Chicago, por el carácter simbólico que significó durante las protestas por lo acontecido en Ayotzinapa el número 43, convertido en una referencia visual que se relaciona directamente con la desaparición de los normalistas.

²² Son utilizadas las fotos que se hicieron mundialmente conocidas con la insignia: “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”.

Colombia, Venezuela, Guatemala; Perú, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Argentina, Brasil, Canadá México y EEUU. Se ve unos números dentro del mapa.

El hombre ha insertado varias agujas dentro del mapa dibujado en la piel de Daniel, justamente en las partes en las que los números estaban colocados. Estos números representan los países latinoamericanos en los que ha habido más actos de violencia contra los cuerpos; la inserción de agujas empieza por Ayotzinapa. Después, el mismo hombre hace unos cortes con un bisturí, exactamente en la piel que se encuentra atravesada por las agujas. Tiempo después, las agujas son retiradas por el mismo hombre que las colocó. La piel de Daniel sangra. Al final, un segundo hombre coloca una mantilla negra, sobre su rostro, y se va.



Fotografía 3.2: *Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla*; Registro: Nelly Cubillos y Efraín Ascencio Cedillo. Fuente: Página web del artista. www.danielbchavez.com

En esta performance se pueden leer las marcas corporales dentro de tres espacios simbólicos: la marca ritual, la marca religiosa²³ y la marca colonial.

La marca ritual:

Estoy pensando el ritual dentro de la cosmovisión andina, y en ese sentido, la marca ritual de esta performance estaría dada por el tatuaje. Una marcación voluntaria, que permanecerá en la espalda del performer indefinidamente. El tatuaje puede ser entendido, como un ritual de modificación corporal cargada de simbolismos (Martínez Rossi, 2011). En él, el sujeto ejerce un acto de autonomía al marcar su propio cuerpo. El acto de pasar de un estado a otro, de vivir una experiencia es, en muchas culturas, immortalizado con una marca corporal. Daniel

²³ De tipo ritual también, aunque diferente por el peso simbólico de la iconografía cristiana.

Bruttany se tatuó aproximadamente cuatro meses antes de hacer esta performance. El ritual del tatuaje fue también una performance en la que él estaba rodeado de gente, a la cual se le invitó a tocar los brazos, la cabeza o las piernas de Daniel mientras era tatuada como una manera de transmitir energías y aliviar el dolor (Chávez, Difarnecio, 2014), dentro de un contexto en el cual se proponía politizar el cuerpo.²⁴ Daniel modifica su cuerpo con una imagen que simboliza lo que él cree y siente. Representa su lucha política y la forma de concebir su corporalidad pero que, a la vez, es un símbolo que contiene a muchos otros cuerpos, a todos los que vivimos en América Latina.

La marca religiosa:

El acto de celebración de la liturgia es también un acto ritual, en el cual, el cuerpo de Cristo es el centro de tal ritual. El espacio en el que se realiza la performance, como ya he dicho anteriormente, está construido y tiene elementos distribuidos de tal manera que los podemos asociar con la estructura de un altar católico. Los rostros de los 43 están presentes de manera representacional a través de las fotografías de retratos, se asemejan a los santos rodeados de velas y en el centro el cuerpo mártir. El cuerpo de Daniel Bruttany puede ser leído como el cuerpo de Cristo que es sacrificado, que siente el dolor de los demás en su propio cuerpo. Es un cuerpo abierto, penetrado por agujas y cortado. Es un cuerpo sangrante, porque el cuerpo mártir debe sangrar.

La sangre tiene un peso visual y simbólico en esta performance. Tal es así que Chávez nos comenta²⁵ que al ver que su cuerpo no sangraba con la penetración de las gruesas agujas, pidió al hombre, que se las incrustó, que haga unos cortes con bisturí justamente en las partes que estaba la piel atravesada por las agujas, para que sangrara.

Los elementos de color rojo utilizados en la escenografía están cargados de significados. Daniel Bruttany está envuelto desde la cadera con una tela roja que se estira por gran parte del piso y llega a tocar algunas de las fotografías de los normalistas. Después de la realización de los cortes, y al retirar las agujas, la piel del

²⁴ De esta performance hablo en el capítulo 2.

²⁵ En videoconferencia, Vía Skype, con estudiantes del doctorado de Estudios Culturales de la UASB-SEDE Quito, 15 de diciembre del 2014.

performer sangra y esa sangre, al chorrear por su espalda, se fusiona con la tela roja. Generando una sensación de que todo el escenario se llena de sangre.

Ya Machado (2015) me dijo anteriormente que las lágrimas y el sudor son las excreciones del dolor. Yo a eso le aumento la sangre. Y pensaría que ésta es la excreción más fuerte del dolor. Y he ahí su poder visual, cuando vemos la presencia de sangre inmediatamente la relacionamos con una herida, un acto de dolor, un acto violento.

La marca colonial:

Hablar de la sangre, de la herida y del dolor, me lleva directamente a pensar en la *herida colonia*²⁶. Como dije anteriormente, la espalda simboliza un lugar de castigo. En el contexto latinoamericano, las huellas de la esclavitud se inscribían en el cuerpo, principalmente en la espalda. Daniel, realiza el tatuaje del mapa de las Américas la revés en su espalda, y sobre él le insertan veintiséis agujas en los lugares con mayores actos de violencia en el año 2014. La piel de la espalda, cientos de años después de la esclavitud, vuelve a ser el lugar donde se inscribe la violencia.

A través de la herida se construye un discurso de la memoria, las marcas corporales que quedan en el cuerpo de Daniel Brittany se convierten en señas de experiencias dolorosas, su espalda está marcada por la historia violenta de un continente; y las huellas que quedan en su piel significan llevar a los otros cuerpos en su propio cuerpo. La herida también la lleva en su piel como la llevaban sus antepasados afros: su bisabuelo era esclavo, hace tres generaciones, su familia era literalmente marcada por azotes en su espalda simplemente por tener la piel de otro color. “Mi rabia es memoria genética” dice Daniel Bríttany (2014). Recordemos que al concebir el cuerpo como político, biología e historia están ligados y no pueden pensarse en uno desvinculado del otro.

El mapa también nos habla de la diáspora y de los conflictos migratorios, de las fronteras tanto físicas como étnicas que han sido utilizadas para diferencias y señalar que cuerpos son dignos de habitar un territorio y cuáles no; aunque se resignifica al colocar al sur al norte y viceversa.

Esas heridas que emanan sangre de la piel de la espalda de Daniel, pueden ser leídas como la herida colonial, provocadas por una violencia estatal patriarcal y

²⁶ Término proveniente de Walter Mignolo (2007).

feminicida. México está inmerso en una espiral de violencia detonada por el narcotráfico y el Estado. Según el Registro Nacional de Personas Extraviadas de México, durante el año 2014 se reportaron cinco mil noventa y ocho víctimas. El Observatorio ciudadano nacional del feminicidio de México informa la muerte de cinco mujeres al día por violencia de género. Asociaciones de mujeres han denominado al feminicidio en México como epidemia nacional. Dentro de esta espiral de violencia, el caso Ayotzinapa, ha sacado a la luz muchos otros casos de desapariciones y los deficientes intentos de la justicia por encontrar a los culpables.

Esta es la memoria histórica que lleva en su corporalidad, y que no se puede dejar de sentir. Y no es solo la memoria de Daniel, con algunas variaciones personales, es la memoria de casi todos los cuerpos de este continente.

III.V. Lxs mártires: las poéticas del dolor.

La palabra mártir inmediatamente nos conduce a una idea religiosa vinculada con el cristianismo, que nos ha hecho recordar a lxs mártires como santos y santas siendo devorados por leones, flagelados, atravesados con flechas, o cercenados alguna parte del cuerpo; mientras sus rostros se encuentran en un éxtasis total. Cuando en toda la historia del mundo han existido mártires, el cristianismo ha sabido usurpar simbólicamente este término. La iglesia se ha apropiado del imaginario del mártir, generando toda una idea visual y moral de un cuerpo moldeado y violentado según reglas religiosas.

¿Cuál es el cuerpo mártir? ¿No es acaso todo aquel que resiste desde la carne? ¿No son los cuerpos *todos*, que han recibido injustamente maltrato? Mártir: el cuerpo perseguido, el que vive suplicios en su propia carne y muere por defender sus ideales. El arte contemporáneo tiene muchas manifestaciones en las que la carne abierta y sangrante es el eje central de la propuesta artística, una carne que en un acto de autonomía, se corta y sufre por voluntad propia.

La construcción visual del cuerpo mártir relacionada con el cristianismo se ha colado en varias manifestaciones performáticas. El uso de iconografía religiosa fortalece discursos en los cuales lxs artistas se apropian del ideal de máximo sufrimiento cristiano que, hay que tener en cuenta, es el sufrimiento legítimo, digno de ser venerado, recordado e imitado. Pero estxs artistas re-significan ese

sufrimiento, lo hacen terrenal, y lo transforman en un discurso cuestionador de la realidad social y de la misma doctrina religiosa que los ha convertido en mártires, por no seguir el ideal cristiano.

En estas acciones artísticas, los cuerpos pecadores se recubren de símbolos cristianos para hablarnos de dolores terrenales, de dolores sociales, de discriminación, de homofobia, de violencia de género. Estxs artistas poetizan el dolor en sus cuerpos, mediante un corte que estéticamente y visualmente está bien compuesto, ellxs nos cuentan dolores que los carcomen por dentro.

III.V.I. Atada de manos:

“Mi historia es muy mía, pero es muy común acá.
El escudo de esta ciudad dice primero Dios y después vos”
(Machado 2015).

Para hablar de la obra de María José Machado hay que hacerlo desde su historia de vida y desde el lugar que habita: Cuenca, una ciudad conservadora y religiosa, nada amigable con los cuerpos, donde lo privado y el *qué dirán* prima, siendo concebido el cuerpo como algo oculto.

La doctrina religiosa y el culto Mariano se han interiorizado tanto en las habitantes de la ciudad, al punto de convertirlas en mártires, soportando el dolor de una violencia que se vive en silencio y se acepta. Herencia colonial que proviene de la concepción del cuerpo mártir, del cuerpo físico que soporta el castigo en pro de una vida mejor, una vida eterna, sufres a cambio de la promesa de un placer perpetuo. Un dolor necesario para cuidar el alma: castigar el cuerpo, entendido como el lugar donde se comete el pecado.

El cuerpo de la mujer mártir, es un cuerpo que soporta, que trasciende las ideas de limitaciones que se le ha asignado a un cuerpo de mujer entendido como débil, “buscaron la salvación mediante la superación de su fragilidad corporal, en un lenguaje inequívoco para todos, mostrando una fortaleza física y de espíritu ante el dolor y las torturas” (Pedregal 2005, 151).

En el 2010, María José, realiza el video-performance *Atadademanos*. Julio Mosquera, con anestesia, cose las manos de Machado con hilo quirúrgico. En las uñas de ella se encuentra escrito el texto de Lynda Nochlin: “El problema no reside

en nuestra estrella, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales o nuestras cavidades internas vacías, sino en las instituciones y la educación, una educación entendida como todo aquello que nos sucede desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, señales y signos llenos de significado” (Lynda Nochlin, citado en Machado 2010, 85).



Fotografía 3.3: *Atadademanos*; Registro: Blasco Moscoso y Juan Pablo Ordóñez. Fuente: Tesis de la artista. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3220/1/tm4av5.pdf>

La piel de estas manos es tersa, suave, blanca, características que, en el Renacimiento, hacían de esta piel símbolo de la pureza. una piel virginal, limpia, que no está hecha para ser expuesta, no solo por lo que su estética simboliza, sino porque la piel de Machado es una piel enfermiza, rosácea, tremendamente delicada. Y desde esa piel ella se expone.

Durante dos horas, Julio Mosquera cose las dos manos de María José, una sobre la otra. La virginal piel de Machado cosida, herida, sangrante, nos permite hablar de la violencia de género, de la vida de muchas mujeres marcada por el estricto régimen de la religión, la sumisión, el control y el silencio. Todo acto de control del cuerpo del otro empieza atándole las manos, ésta es la primera forma de inmovilizarlo para poder tomar posesión de su cuerpo.

Después de vivir experiencias de dolor, comenta Machado (2015), la artista no puede seguir haciendo cosas pasivamente estéticas. Ella me dice que no te cortas o te violentas de la nada. Hay algo adentro tuyo, una historia de violencia y dolor, que se materializa en el corte corporal, en el uso de la sangre, en los elementos abyectos. “Muchas veces la sensación de atadura e incapacidad me invade como mujer y artista. Mi identidad durante quince años fue violentada físicamente, decantando en una impotencia accional que impulsó el trabajo sobre el cuerpo como

potencia liberadora; ‘atadademanos’ concibe el dolor de dicha sensación movilizando la visualidad del recuerdo y curándolo” (Machado 2010, 131). Toda esa negación que el cuerpo femenino de Machado vivió por años, se materializa, se hace presencia viva en la performance.

Machado poetiza el dolor interno, mediante el corte, la herida y el uso de material escatológico. El dolor vivido hace que la sensación dolorosa del corte sea menor. “Duele, pero es tan tolerable el dolor físico. Después de lo que vives a ratos es como saber que lo físico pasa [...] que va a acabar, por último vos le pones fin, o tu cuerpo se desmaya y ya está, pero en cambio lo otro no” (Machado 2015). El cuerpo aprende a resistir.

Atada de manos es una performance llena de textos. No solo está el texto de Linda Nochlin escrito en sus uñas. Elemento muy relacionado a la vanidad atribuida a la construcción de la feminidad. Están también las marcas que esas costuras dejaron en su piel. Machado habla de sus marcas corporales como un remanente, como heridas de guerra que le recuerdan su historia.

Por muchos años estuvo con las manos atadas y no voy a hablar en términos intimistas porque la historia de Machado es la historia de muchas, cuyos cuerpos fueron pensados como cofres virginales, como objetos que pueden ser controlados por un patriarca, que quería moldear su cuerpo en función de la sumisión. Machado hizo de su cuerpo su espacio de lucha “Decidí trabajar en el performance y con mi cuerpo, porque después de que me quemaron toda mi obra, sobre tu cuerpo mandas vos y nadie me iba a volver a quitar mi obra porque era yo” (Machado 2015).

María José se empodera de su cuerpo y trasmuta, “el cuerpo de la mártir es el símbolo de su nueva fe, el territorio sobre el que se libra la resistencia y la rebeldía contra unas estructuras sociales que la consideran vulnerable y carente de derecho. (Pedregal 2005, 151). Vivir la penitencia silenciosa que Machado por años soportó, hizo de su cuerpo una mártir que luego en su obra artística lo exterioriza con elementos iconográficos de esta forma de vida.

III.V.II. Caín

Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado. He aquí me echas hoy de la tierra y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará.

(Génesis 4; 13 – 14)

Caín, el primer hijo de Eva y Adán, fue condenado, marcado y desterrado como castigo por no haber cumplido la voluntad de Dios, quien le marcó una cruz en la frente para que en su errar por la vida sea reconocido y nadie lo pueda matar. Miles de años después, en Cuenca, un hombre cose una cruz en la frente de Daniel Coka, marca su cuerpo, como lo hizo Dios con Caín. Esta cruz es la huella de su mal. “Desde el génesis, el dolor aparece en el cuerpo de los santos como una consecuencia del mal y el pecado, quienes a través de él, buscaban la reducción de sus faltas” (Ballester 2012, 39).

Coka realiza esta performance en el 2014, cuando sale de su casa porque su familia se entera que tiene una pareja masculina, es decir, se enteran que Coka es homosexual. Su cuerpo simboliza el cuerpo de Caín, ese cuerpo desterrado y fugitivo, que al hacer su propia voluntad, al ser autónomo, es castigado por los ojos moralistas que no pueden permitir ningún tipo de desviación frente a las normas establecidas. Ese cuerpo desterrado, simboliza “al desbendecido errando, el bastardo” (Coka 2015), el mal hijo, el que debe salir del núcleo familiar porque simboliza la vergüenza y el error; el pecado encarnado.



Fotografía 3.4: Caín; Fuente: Dossier del artista. .

El acto de marcar la frente para que un cuerpo sea reconocido de acuerdo a lo que simboliza esa marca no solo fue un acto de la historia cristiana, sino que también es parte de las heridas coloniales de los cuerpos de América. *Carimbar* o la marca de fuego, era el acto de marcar a un esclavo con hierro caliente, era una práctica usada para garantizar la legalidad de un esclavo. Es decir “para identificar legalmente la condición de esclavo de quien la llevaba” (Lucena 1997, 125). “Dicha práctica existió en España mucho antes del llamado descubrimiento de América y en las nuevas tierras se implantó desde los primeros años de la conquista y obedeció a razones económicas, de posesión, identificación y pago de impuestos. Los primeros seres humanos que sufrieron la carimba en América fueron precisamente los indios nativos”. (Corzo 2004, 111). Indígenas y afros eran carimbados, principalmente en la frente, como una manera de que su ser esclavo sea visible para todos. Mediante la marca, su cuerpo era condenado al servicio y la posesión, por parte del amo, hasta que mueran, bien sea por exceso de trabajo o por los castigos brutales que recibían. La marca en la frente, como la de Caín o la de los esclavos, es una marca de condena que cobra sentido en el momento en que este cuerpo condenado es expuesto en el espacio público.

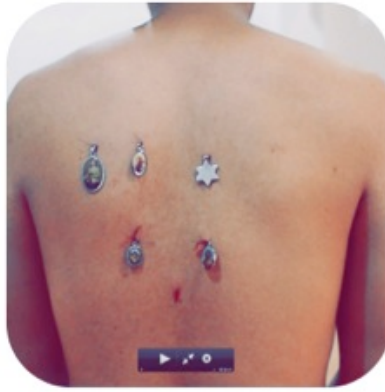
En su obra hay una influencia de lo sagrado, que viene dado del contexto religioso en el cual ha crecido. Utiliza iconografías sagradas pero lo hace desde un cuerpo terrenal, corrupto y corrompido.

Dios te Salve, Reina y Madre de Misericordia,
Vida, dulzura y esperanza nuestra. Dios te
Salve.

A ti clamamos los desterrados hijos de Eva.
A ti suspiramos gimiendo y llorando
En este valle de lágrimas (...)

Mientras suena La Salve, una muy conocida oración a la Virgen María, de un audio con voz masculina, Julio Mosquera²⁷ cose cinco medallas de santos masculinos y femeninos, a la espalda desnuda de Coka: el hermano Gregorio, Santa Narcisa de Jesús, el Ángel de la guarda, el Cristo de la burla o del Consuelo y Santa Trinidad. Todas estas divinidades se unen con sangre, piel y dolor al cuerpo queer de Coka.

²⁷ Artista y docente de la Facultad de Artes de Cuenca. En ese momento, profesor de Coka.



Fotografía 3.5: *Desbendecido*; Fuente: *Dossier del artista*.

Coka cose en su piel medallas de Santos populares del país; santos, santas, cristos y ángeles a los cuales, los padres de familia, encomiendan a sus hijos para que los protejan. Por su condición de homosexual Coka no gozó de estas peticiones. El audio que se escucha proviene de la voz de su padre, quien, al no aceptar que su hijo sea homosexual, tampoco aceptó bendecirle, acto muy típico de los padres cuencanos católicos, quienes suelen dar la bendición a sus hijos antes de comenzar la jornada y cuando esta acaba. Ante esta negativa, el hijo errante, graba a su padre rezando, y cose en su cuerpo las bendiciones negadas, en un doloroso acto de ausencia.

Este gesto de ausencia de protección no solo acontece en el plano familiar sino también en el social. Parece ser que, por su condición sexo genérica, estas vidas dejan de ser sujetos de derechos. En este país, y en muchos otros, las noticias de personas sexo-genéricas diversas violentadas y asesinadas son altas. Las familias, la escuela, el clero y algunas instituciones médicas han invalidado el accionar y los deseos de las personas LGBTI, quienes salen de sus hogares por los conflictos dentro del núcleo familiar y están expuestos al peligro de la calle.

En estas dos performances de Coka, el dolor interno se materializa en el cuerpo, y a su vez, este dolor se convierte en un mecanismo de resistencia. Es clave la idea del destierro en la obra intimista de Coka. Un destierro que se ha convertido en su manera de afrontar su vida. “Mi cuerpo es un registro de memoria” (Coka 2015). El cuerpo recuerda, y esta memoria corporal, le hace más resistente al dolor. Hay en Coka una necesidad de marcar su cuerpo, ha experimentado varios tipos de marcas que han sido usadas socialmente como mecanismos de estigmatización de los cuerpos: están las marcas en la espalda, muy relacionadas con los castigos a los

esclavos, está la marca bíblica de Caín, una de las más visibles ya que está en la frente.

Es irónico como estos cuerpos, que la iglesia automáticamente identificaría como pecadores, se apropian de su iconografía, como un acto de transgresión e inconformidad con el discurso. Estas performers materializan, en sus cuerpos, el dolor de una sociedad patriarcal, violenta, misógina, racista y clasista. El mártir somete su cuerpo, lo expone al dolor por el bien de los otros ¿No lo hacen también estas performers? Mientras la iglesia obliga a renunciar a la carne, estas artistas se apoderan de ella para plasmar sus discursos de inconformidad.

III.VI. Cuerpo, dolor y memoria

III.VI.I. Cuando la piel evidencia las injusticias sociales

“Y la herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real”
(Ballester 2012, 38).

Estas performances de las que he hablado nos presentan heridas, sangrantes, que dejan en sus pieles una serie de marcas, de huellas de una memoria. Marcan la presencia de cuerpos que han sido literal y simbólicamente borrados. Porque si algo está claro es que unxs viven y otrxs sobreviven, que unxs tienen tumbas con nombres y flores, y otrxs fosas comunes. Porque la historia de América Latina está marcada por la muerte, el horror, y la amenaza de la desaparición de los cuerpos.

Llevar las marcas de la violencia en su propia piel implica no representar el dolor, sino vivirlo, el dolor y la memoria de lxs otrxs traspasa la piel de estxs artistas, la perfora, la corta, la desangra, “yo escogí usar el dolor, pero no escogemos estas violencias históricas” (Chávez 2014).

Esta corporalidad individual se ha transformado en un cuerpo político “la actitud de usar el cuerpo como un hecho político es hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio.” (Pantoja 2009, 17). Son cuerpos insertados en un aquí y un ahora, en una sociedad concreta con demandas específicas. Son cuerpos que cumplen una agencia. Es como dice Daniel B. Chávez

(2014), poner el cuerpo si o si, esa es la agencia y la forma de accionar de estxs performers ante el dolor de los demás²⁸.

Estamos ante una sociedad del espectáculo²⁹ que se horroriza y tacha de enferma o masoquista al artista que se auto infringe una herida corporal, y no se horroriza cuando ve en la pantalla del televisor tanta muerte, tanto cuerpo mutilado, tanta mujer violada. Los que cuestionan estos actos inscritos en el arte contemporáneo ¿cómo reaccionan ante el dolor de los otros? ¿Acaso solo nos quedamos como espectadores del dolor? ¿Estas acciones pueden hacer que el espectador no se mantenga inmóvil ante la crueldad? Esa es la pregunta que muchos hacen a estas acciones. Yo podría aportar diciendo que hay dos tipos de arte (para mí), el que adorna la sala y es armónico, estéticamente bello (al estilo Kant), y el arte que incomoda, que hace doler el ojo, que provoca que la gente salga de la sala porque no quiere perturbarse, el arte que usa elementos escatológicos, el que denuncia, el que te presenta cuerpos abiertos, el que te puede quitar el sueño.

Es que yo no entiendo cuando en la composición en el arte piden armonía. De qué armonía hablan cuando se destrozan cuerpos en la calle, cuando marcan a mujeres como propiedad, cuando asesinas, cuando mutilan. Una obra debe ser armónica ¿Armónica con qué? Si nada que tomemos de referencia en este mundo es armónico.

III.VI.II. Duelo corporal: politizar las emociones

El dolor es junto con la muerte la experiencia humana mejor compartida.

(Le Breton 1999, 23)

Para hablar del duelo corporal quisiera hacerlo desde las propuestas de Daniel Brittany Chávez, quien ha hecho de sus performance, una estrategia de denuncia de la violencia, apropiándose de los espacios públicos, de una manera cotidiana y participativa. Estas acciones, como el mismo lo dice, se distancian de prácticas estatales y de movimientos políticos. Es un arte en resistencia: acciones políticas

²⁸ Frase sacada del libro del mismo nombre de Susan Sontag.

²⁹ Término usado por Guy Debor en su libro titulado “La sociedad del espectáculo” publicado en 1967.

performáticas que presentan otras formas de denunciar planteadas desde la creatividad, la decolonialidad y sobre todo, desde un cuerpo político.

La plataforma *Arte Acción*, de la que es parte Daniel B. nace en el 2012 en San Cristóbal de las Casas – Chiapas, tras el feminicidio de Itzel Janet Méndez Pérez de 17 años, habitante del lugar, cuyo cuerpo es hallado en condiciones que reflejaban una violencia realmente brutal. En este contexto, la plataforma surge como una acción urgente y necesaria de denuncia y resistencia en contra del olvido. Lxs artistas junto con los padres, familiares y amigos de las mujeres asesinadas, más los vecinos y gente del lugar, se reúnen, principalmente en la plaza, y realizan acciones. “Nuestras políticas vienen de la materialidad de los cuerpos presentes en el espacio público, de las acciones que dan espacio al duelo y denuncian la violencia feminicida” (Chávez, Difarnecio. 2014, 35).

Tocar los temas del feminicidio, el dolor, la memoria no es fácil. Enfrentarse a las emociones de familiares que han perdido una hija, una madre, una hermana en actos de violencia brutales, implica reconceptualizar el dolor, hacerlo político para, de esa manera, hacer de éste un acto de resistencia y lucha en contra de la impunidad. Son luchas de la memoria: no podemos olvidarlas porque eso significaría desaparecerlas dos veces. En este sentido, la performance se convierte en un acto detonador de memoria dentro de la lucha en contra de la violencia y la impunidad. “No se trata de reabrir una herida. Reiterar el duelo y recordar la pérdida de un ser querido recupera y politiza las emociones” (Chávez, Difarnecio 2014, 36).

Hablamos de un acompañamiento a los familiares; Chávez y Difarnecio (2014) hacen una interesante distinción entre alianza y complicidad, basada en los Medios de Acción Indígena (2014), en la que *alianza* plantea una solidaridad que se plasma en el discurso, más no en la acción. En cambio, la *complicidad* se la entiende como el apoyo de otro a la comisión de un crimen, concibiendo, en este contexto, al crimen como una acción en contra del poder estatal. Lo que nos permite entender por qué estas acciones son criminalizadas, “en el mero momento de la lucha los cómplices se atrincheran” (Chávez, Difarnecio 2014, 38). Esta complicidad entre performerxs y familiares es la que devela un compromiso, que supera, creo yo, la parte formal de una acción, y la traslada al ámbito político.

Es la performance vs el poder, plasmada mediante el uso de otras formas de denuncia, otros diálogos y otras maneras de problematizar la realidad mediante el uso del cuerpo y la politización del duelo, que implica accionar para no olvidar, llevar el

dolor adentro pero no paralizarse con él, sino hacer de este dolor, el motor de la denuncia. Que el dolor nos haga resistir, eso sería politizar el duelo. “Los performances visibilizan un trauma colectivo donde los familiares eligen no olvidar, reiterando a través de la performatividad de sus acciones el recuerdo de la violencia social feminicida” (Taylor 2012, 139. Citada en Chávez, Difarnecio 2014, 39).

En estas acciones, Daniel y lxs otrxs participantes utilizan elementos que son propios del ritual mexicano: están las velas, las flores, la comida, que se los relaciona mucho con el día de los muertos. En este sentido, la performance se la puede leer como un acto ritual “realizar actos performáticos consisten en la repetición del ritual del duelo en el espacio público (que implica una audiencia y/o testigos) y al repetir, abrir la sociabilización de lo que ‘debe’ ser privado como las emociones, la violencia impune y el duelo” (Chávez, Difarnecio 2014, 37). Esto nos lleva nuevamente a hablar desde el binomio visibilizado-invisibilizado. La fuerza de estas acciones radica en el acto de llevar a la esfera de lo público el dolor, el duelo, actos que están confinados a vivirlos en lo privado, de una manera interna, actos concebidos para la soledad y el silencio.

Estos cuerpos en vez de vestirse de negro y meterse a sus casas a llorar salen a las plazas, interpelan frente a frente al poder, atraen a otros cuerpos, que se solidarizan y se unen a la lucha, irrumpen en el espacio público trastocando la dinámica del mismo, obligando, de alguna manera, al transeúnte a enterarse de lo que pasa y en algunos casos a tomar conciencia de la violencia feminicida. Esos cuerpos están ahí para generar diálogos desde la experiencia del dolor que nos permea a todxs.



Fotografía 3.6: *No nos pueden matar a todxs*; Registro: Nelly Cubillos. Fuente: Facebook de Arte Acción.

Arte Acción realiza el 14 de octubre del 2014 la performance *No nos pueden matar a todxs*, en la que interseccionan realidades producto de violencias estatales y

patriarcales. Denuncian la desaparición de los 43 de Ayotzinapa y el aumento de la violencia feminicida en Chiapas. Daniel, descalzo, vestido de negro y con una mantilla negra, sumerge sus pies en una lavacara llena de sangre de vaca y los impregna sobre una tela blanca en la que está escrito *No nos pueden matar a todos*. Hace un recorrido dejando huellas de sangre, marcando la realidad violenta que vive México en ese momento. Porque las huellas y la sangre no se olvidan.

La mantilla negra, un elemento usado, hasta no hace mucho tiempo, por las mujeres con el cual cubrían su cara como un acto de duelo, es usado en esta performance por Daniel, así como en la performance *Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla*. El uso de esta mantilla nos conecta directamente con la acción del duelo. Es este cuerpo trans, mestizo, este cuerpo de descendencia afro, que ha vivido violencia, es el que se viste de duelo y deja marcas de sangre en una tela que representa a todos.

Usar elementos propios del ritual mexicano hace que la gente se sienta identificada e integrada, haciendo de la performance una actividad no excluyente. Usar este tipo de elementos es estratégico para hacer de la performance, una acción participativa y, por ende, una lucha en común. En una entrevista dada al doctorado de Estudios Culturales de la UASB (2014), Daniel decía que el activismo del panfleto es solo para los que saben leer, es por eso que él piensa las acciones con símbolos que la gente identifica, para que el mensaje llegue y así aumente su potencial político.

La performance se convierte en un espacio para canalizar el dolor, el dolor se hace menos pesado porque hay otros que te ayudan a sostenerlo. Hay una energía compartida, es un duelo colectivo. Y este acto de denuncia y memoria se lo ejecuta desde el cuerpo, porque es el cuerpo en donde el feminicidio y, en sí, la violencia, se ejercen. Se trata de politizar el recuerdo mediante estas acciones. “La memoria es algo activo que se sitúa en el hoy y a través del cual el pasado es permanentemente resignificado. Estamos hablando de ligar pasado, presente y futuro, no en un ejercicio de nostalgia sino en un trabajo en el que el dolor se convierte en motor político” (Lorenzano, 2007, 13. citado en Chávez, Diafarnecio 2014, 36).

III.VI.III. Recordando en el cuerpo

Ciudad de México, 1966. Esta mujer no tenía suficiente dinero para comprar una caja mortuoria para su hijo, fallecido al ser atropellado por un autobús. Acudió a una tienda de ataúdes próxima al hospital y empezó a rezar y pedir, suplicando ayuda. Al cabo de un tiempo, se vio rodeada de gente que le preguntaba qué ocurría. Entre todos consiguieron reunir algo de dinero para ayudarle. Con esta ayuda, y el descuento ofrecido por el fabricante de ataúdes, pudo comprar uno y enterrar a su hijo con cierta dignidad. Para llegar a su casa con el féretro, tuvo que caminar nueve kilómetros. (El Fanzine N°51. Grotesco, macabro y sangriento. México, 2014).

El viernes 15 de mayo del 2015, en el marco de la jornada performática de Cuerpo Pacífico,³⁰ María José Machado realiza la performance *La Piedad*, en la que, vestida de negro, recorre nueve kilómetros cargando un bloque de mármol de treinta y seis libras. El recorrido lo hace afuera de *La Multinacional* un espacio de arte ubicado frente a la Funeraria Nacional, sector rodeado de almacenes de flores y ataúdes.



Fotografía 3.7: *La Piedad*; Registro: Diego Piedra. Fuente: *Cuerpo Pacífico*.

El bloque de mármol de treinta y seis libras que carga Machado, equivale al peso de un niño de tres años, edad que tenía el hijo de la mujer mexicana de la historia anteriormente narrada. Machado recorre la misma distancia que esta mujer recorrió, lo hace vestida de negro, es un acto de duelo, un recorrido mortuorio en un lugar que hace remembranza de lo efímero que es el cuerpo.

La lápida que carga tiene tallado el rostro de la virgen. Su performance se llama *La Piedad*, virgen que representa el dolor de la madre, que soporta, en su cuerpo, el dolor encarnado en un hijo muerto al cual carga. La imagen de La piedad representa a la madre que debe soportarlo todo, es ella la que sostiene a la familia en momentos de dolor. “La virgen sufre y le duele pero su rostro siempre es pasivo, calmado, en un acto de fe” (Machado 2015). Y esa misma actitud refleja el rostro de

³⁰ Cuerpo Pacífico fue un encuentro de arte acción realizado en Cuenca y Quito en mayo del 2015.

Machado. El cansancio, el dolor, las marcas en sus brazos que deja el bloque de mármol, el sudor, no quitan de su rostro el semblante sereno. Machado encarna un duelo ajeno. Carga el peso del dolor, que otra mujer cargó. Es un acto de solidaridad desde el cuerpo. Ella trae, a otro espacio geográfico, una historia de la cotidianidad. Hace de lo cotidiano su tema artístico.

Machado se apropia de la imagen de *La Piedad* pero resignifica su fuerza, la resalta. Apropiarse de la imagen de *La Piedad* significa una ruptura del rol de la sumisión femenina al estar adoptando el personaje de una figura fuerte. Cumplir el recorrido de nueve kilómetros con ese peso es un acto de resistencia física que se convierte en un acto de resistencia al olvido. “Mi cuerpo se volvió fuerte físicamente porque le tocó volverse fuerte de otras formas, el dolor físico no es tan difícil cuando soportar otros dolores que en realidad no tienen como sanar” (Machado 2015). A pesar de que Machado no se identifica con el feminismo, hay unas claras preocupaciones por el género en sus acciones. Principalmente relacionadas con la resignificación de los imaginarios impuestos sobre el *deber ser* femenino.

III.VI.IV. Cuerpos que recuerdan: la performance como un acto detonador de memoria.

Lo que duele no se olvida.
La sangre no se olvida.

Pensar el cuerpo como político es entenderlo como un lugar de memoria. “El cuerpo humano que invocamos aquí juega las veces de punto partida desde donde se hilvanan recuerdos vividos y se reinsertan las vidas personales en los cuerpos sociales” (Aguiluz 2004, 3). Tenemos cuerpos testigos del pasado como también tenemos cuerpos que resisten al olvido, que a pesar de que en su carne no vivieron ciertos acontecimientos, el contexto en el cual están inmersos les obliga a ser parte de esa historia.

Cuando hablo de lugares de la memoria, me refiero a espacios visibles en los que la memoria habita y se hace presente. La visibilidad de la misma se construye como una estrategia para combatir a la historia oficial, que cuenta con monumentos, fechas y lugares para conmemorar la verdad de los vencedores. En ese sentido, el

cuerpo es también un lugar, el primer lugar en el que la memoria habita. “En la esfera corporal está inscrita la memoria: ahí emerge la capacidad de rememorar puesto que las marcas de pasados acontecimientos (las heridas vividas, sentidas, experimentadas que habrá que suturar simbólica, individual o colectivamente) han tenido lugar” (Aguiluz 2004, 3) Esta lucha entre olvido y memoria, entre historia oficial y memorias que quieren ser borradas nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿Cuáles son las im-posibilidades de entender el cuerpo como un lugar de la memoria?

La primera imposibilidad que se presenta es el carácter efímero del cuerpo y de la marca corporal. El cuerpo perece y la memoria se va con él. He ahí la importancia de un registro. Pero a pesar de esto, las posibilidades que nos presenta el cuerpo como un lugar de memoria son muy amplias: al ser el cuerpo nuestro primer territorio en el cual habitamos, por ende, toda experiencia nos deja marcas, “huellas que hacen factible la preservación y la legibilidad del pasado” (Aguiluz 2004, 5), a través del cuerpo nos relacionamos y por él atraviesan todas las relaciones de poder, absolutamente todo lo que hacemos y sentimos para en el cuerpo, por ende “la capacidad de evocación, de asociar hechos y recuerdos atraviesa la completitud de la persona, atestiguar entonces algo acontecido implica la capacidad de articular un pasado sirviéndose del cuerpo por entero, de las reminiscencias de experiencias vividas (y percibidas)” (Aguiluz 2004, 5). El cuerpo se convierte en el primer lugar de la memoria.

Se ha impuesto una manera de registrar la memoria que es la escritura, la inscripción, la cual tiene un carácter segregador: para acceder a la memoria debes saber leer y escribir, así como compartir el mismo idioma. La historia oficial está escrita en papel, lo que garantiza su fácil transmisión dentro del círculo letrado. Oficialismo que deja de lado otras prácticas que tienen lugar en el cuerpo y que involucran otras sensaciones y por ende respuestas diferentes.

Al ser el cuerpo un sitio de inscripción social y discursiva, hay gestos en las performances que, por mínimos que sean, detonan una serie de recuerdos que pasan por la vivencia personal, pero que atraviesan también un contexto global. Por lo que algunas propuestas performáticas se han convertido en estrategia de denuncia y detonadores de la memoria social que busca ser silenciada. Porque la memoria estratégicamente, tiene que ser visible.

Daniel Chávez y Doris Diafarnecio (2014) plantean una interesante propuesta de la memoria colectiva politizada como un acto pedagógico. Es decir, la acción performática se entiende como una forma de recordar. Y al hacer la acción en un espacio público con la posibilidad de integración de los espectadores, esta memoria se hace colectiva. “Para comprender el funcionamiento de la memoria colectiva quizá convenga investigar la organización social del olvido, las normas de exclusión, supresión o represión, y la cuestión de quién quiere que alguien olvide qué y por qué. En suma, la amnesia colectiva. Amnesia está relacionada con “amnistía”, con lo que solía denominarse “actos de olvido”, la supresión oficial de recuerdos de conflictos en beneficio de la cohesión social” (Burke 1999. 82. Citado en Chávez, Diafarnecio 2014, 38).

Así se ejecutan las luchas por la memoria, entre una historia oficial y las memorias del dolor, de la desaparición, del horror. Hay una pertinencia socio-política de abordar estos temas del pasado en el presente, entendiendo al pasado como principio activo del presente y el futuro. Las resistencias, los márgenes, lxs invisibilizadxs, tienen otras estrategias, entre ellas las acciones performáticas.

¿Cómo se construye la memoria de aquellas vivencias que resultan difíciles de narrar? ¿Qué imágenes son legitimadas para formar parte de la memoria colectiva y cuáles no? ¿Qué cuerpos se rememoran y cuales se olvidan?

III.VI.V. La performance como un mecanismo detonador de la memoria:

Regina José Galindo y el genocidio guatemalteco.

La memoria de acontecimientos traumáticos, del horror, es la memoria que los gobiernos intentan silenciar. Dentro de su construcción de Nación, solo hay cabida para el relato de los vencedores, de los héroes.

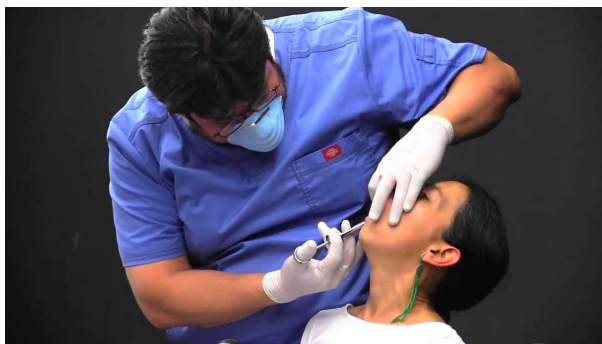
Andrea Reinoso 2015

A partir de los años sesenta, América Latina vivió una de sus épocas más sangrientas. El triunfo de la Revolución Cubana, el apareamiento de grupos subversivos, las ideas de izquierda y el cuestionamiento al poder, incitaron una oleada de enfrentamientos que terminaron con la muerte y desaparición de miles de personas. El ejército y los grupos paramilitares sembraron el terror en poblaciones en

donde también accionaban las guerrillas. Matar subversivos era el precio que la Nación debía pagar para volver a la estabilidad y poder pensar en un “mejor futuro” en el cual, la inversión extranjera garantizaría el porvenir³¹. Es en este contexto en el que se surgen las luchas por la memoria, por no olvidar a lxs desaparecidxs, torturadxs y asesinadxs que fueron los daños “colaterales” del terrorismo de Estado.

La artista guatemalteca Regina José Galindo, mediante varias performance, ha denunciado la violencia que vivió Guatemala y sobretodo las mujeres indígenas, durante el conflicto armado interno, haciendo de estas acciones un detonador de la memoria. En esta investigación yo hablaré de tres performances realizados por Galindo: *La Verdad*, *Mientras ellos siguen libres* y *¿Quién puede borrar las huellas?* Acciones que me permitirán abordar las luchas de la memoria, por parte de las sobrevivientes, ante una historia oficial que invisibiliza las operaciones de un Estado genocida, mediante la relación entre cuerpo-política-dolor-memoria, a través de la performance.

El 21 de noviembre del 2013, en el Centro Cultura Español en Guatemala, Regina José Galindo presenta la performance *La Verdad*:



Fotografía 3.8: *La Verdad*; Fuente: Fotograma del video.registro <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>.

Durante una hora diez minutos la artista lee los testimonios de mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto interno que fueron víctimas de torturas, violaciones y se convirtieron testigos de las masacres. Estos relatos fueron recopilados en el informe *Guatemala, Memorias del Silencio* realizado por la Comisión de Esclarecimiento Histórico (1999). A medida que avanza la narración, cada diez minutos, un hombre se acerca a la artista y le inyecta en la boca anestesia, haciendo que, poco a poco, su voz se vaya distorsionando. La artista es inyectada por

³¹ Discurso con que el Estado Guatemalteco promovía y justificaba el asesinato de la población que consideraba que ayudaban a las guerrillas.

siete ocasiones; a partir del minuto veintiséis su voz ya empieza a tener una ligera distorsión que, a medida que pasa el tiempo y continúan las inyecciones, se va distorsionando más. La artista se esfuerza por leer, al minuto cincuenta es casi imposible entender lo que dice, su boca está prácticamente amortiguada en su totalidad; pero ella sigue con el relato, a la hora ya no se entiende nada, ella continúa hasta terminar de leer todos los testimonios. La anestesia es una metáfora del poder y sus intentos por silenciar esta memoria de las víctimas.

Uno estaba matando a mi hijo, yo viendo, los otros me estaban violando, pero yo los vi, vi a mi hijo y a mi tirados ahí, con semejantes heridas que tenía, hay mi chamaco, él estaba torturado ahí: con sus cacheticos quitados, se los quitaron los cacheticos [...] y yo violada.³²

Entre 1960 a 1996 Guatemala vivió uno de los conflictos internos armados más crueles de la región latinoamericana con aproximadamente ciento cincuenta mil muertos, cincuenta mil desaparecidos, medio millón de campesinos mayas desplazados; cuatrocientos mil exiliados, decenas de miles de niños huérfanos, seiscientas comunidades indígenas masacradas y más de cuatrocientas fosas comunes clandestinas, según la Comisión de Esclarecimiento Histórico en su informe *Guatemala Memoria del Silencio*, 1999.

Durante estos treinta y seis años de conflicto armado, Guatemala pasó por el mando de nueve presidencias de control militar; entre 1982 a 1988, estuvo en manos de Ríos Montt, periodo en el cual se dio la represión más sangrienta con alrededor de sesenta mil muertos. “Lo cierto del caso es que estábamos en una guerra y en una guerra uno le debe imponer su voluntad al otro[...] y en Guatemala necesitamos un cambio, y el cambio precisamente es imponerle la voluntad al otro” (Ríos Montt)³³.

El proyecto de Nación guatemalteco de esos años tenía una base racista y patriarcal. Luis Menéndez, en su texto *América Latina: Guatemala: la persistencia del terror estatal* (2004), hace un interesante análisis sobre las políticas de blanqueamiento que impartía el Estado guatemalteco. Con el conflicto, uno de los objetivos era acabar con el sector indígena, que representaba el 60% de la población, al que se lo relacionaba con la guerrilla y el comunismo. La realidad histórica de Guatemala expone un sistema que ha privilegiado a la oligarquía y a los inversionistas extranjeros. Fue el racismo la herramienta que permitió la continuidad

³² Testimonio de las mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala leído en el performance “La verdad” de Regina José Galindo.

³³ Extracto tomado de una entrevista a Ríos Montt en la Película Cuando las montañas tiemblan. 1983.

del dominio del cuerpo del indígena y su control mediante el miedo y la tortura. Perviviendo en este Estado Moderno la matriz colonial racista heredada desde tiempos de la conquista.

Dentro de la concepción racista del Estado Moderno³⁴, la raza es asumida como un motivo por el cual una persona puede ser juzgada y asesinada. Es una condición bajo la cual se permite matar: la eliminación del otro racialmente diferente es presentada como una necesidad. “Desde el momento en que el Estado funciona sobre la base del biopoder, la función homicida del Estado mismo sólo puede ser asegurada por el racismo” (Foucault 1992, 265).

El racismo instauró una división entre la población basada en el miedo al otro, había que eliminar a las *razas inferiores*³⁵ y, el conflicto armado, en pleno estado de excepción, fue el camino utilizado. Para que los unos vivan los otros debían morir. Se instaura la muerte del otro, del diferente, como un equivalente a la seguridad personal. De esta manera, podemos explicar cómo los hombres guatemaltecos pertenecientes a la milicia fueron capaces de cometer semejantes atrocidades con sus semejantes. Muchos de estos militares conocían a las personas a las que estaban torturando, violando y matando.

Dentro de este contexto, fueron las mujeres indígenas las que llevaron la peor parte, como lo manifiestan los testimonios: “Por una pasaban 20, 30 [...] después que pasaba el último, el enfermo, la mataban”.³⁶ La mujer no es asesinada en primera instancia como los hombres, a ellas las violan, las torturan y después las matan.

En contextos de enfrentamientos armados, la violación sexual es un arma de guerra. La posesión de las mujeres es una forma de humillar al enemigo, de tomar sus pertenencias, la mujer es vista como un objeto, un trofeo de guerra. “La guerra, sin embargo, no trata solo de matar y esclavizar al enemigo. Esta incluye un trato particular de la sexualidad femenina: la violación” (Maldonado 2007, 138). La dominación que implica poseer un cuerpo, usarlo, es propio del dominante, del poder que, mediante el miedo, ejerce la violencia sobre los cuerpos femeninos y

³⁴ Lo que Foucault denomina racismo de Estado.

³⁵ Era así como el Estado guatemalteco percibía a los indígenas.

³⁶ Testimonio de las mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala leído en el performance “La verdad” de Regina José Galindo.

socialmente feminizados al ser considerados inferiores. “Y todos nuestros cuerpos les dábamos sino nos mataban”³⁷

Se podía ver cómo las golpeaban en el vientre con las armas, o las acostaban, sabe que una vez vi, los soldados le brincaban encima de la barriga, sabe uno cuántos meses tenía, le saltaban encima una y otra vez, y la mujer gritaba y gritaba, hasta que el niño salió como una pepita, todo malogrado salió, yo lo vi, le introdujeron el arma en la vagina grandota y así le mataron al feto [...] y después de eso ella estaba viva y le metieron el pedazo de la cabeza de un hombre que acababan de matar.³⁸

En *Mientras ellos siguen libres*, realizado en el año 2007, Regina José Galindo, embarazada de ocho meses, desnuda, es atada de pies y manos con cordones umbilicales reales, comprados clandestinamente, a una cama-catre, de la misma manera en muchas mujeres indígenas embarazadas fueron amarradas para después ser violadas durante el conflicto interno armado. Dos testimonios de mujeres indígenas sobrevivientes del genocidio, acompañan la acción:

“Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé.”

“Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté.”



Fotografía 3.9: *Mientras ellos siguen libres* ; Registro: David Pérez. Fuente: Página web de la artista. <http://www.reginajosegalindo.com/>

³⁷ Testimonio de las mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala leído en el performance “La verdad” de Regina José Galindo

³⁸ Testimonio de las mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala leído en el performance “La verdad” de Regina José Galindo.

El punto de partida para entender este genocidio puede ser el Estado Moderno convertido en un Estado biopolítico, en el que la vida natural del ser humano pasa a ser el centro de la política moderna, cuyo control está directamente aplicado sobre los cuerpos. Ésta es la política de distintos Estados totalitarios y democráticos del siglo XX. Es así como el Estado mata a quienes juró proteger.

Estos testimonios de violaciones nos llevan a pensar en el control disciplinario y regulador sobre el cuerpo de la mujer y su sexualidad. El primero aplicado al cuerpo individual torturado y violado, el segundo, mediante los mecanismos reguladores destinados a la población, fue ejercido a manera de abortos forzados y del destrozamiento de sus órganos reproductivos internos. Era necesario una limpieza racial, según los criterios del gobierno de turno, y había que hacerlo matando y destruyendo los cuerpos de las mujeres. A ellas se les negó su autonomía corporal, su poder de decisión sobre su sexualidad y su reproducción, esos cuerpos se convirtieron en objetos que podían usarse y disponerse cuando los representantes del poder lo deseaban. El biopoder permitía matar la vida misma.

La acción performática permite activar una memoria del pasado en el presente y ésta, a su vez, se convierte en una referencia en el futuro, mientras exista un registro de la performance que pueda circular. Es un acto de memoria propuesto desde las artes, desde las prácticas corporales. La artista presenta en estas performance una realidad que le interpela, porque la memoria está viva, los sobrevivientes están ahí, los descendientes del genocidio respiran, muchas siguen buscando a sus hijos. La performance se convierte en un acto político urgente.

Existe una interconexión entre el testimonio de las mujeres indígenas y el cuerpo de la artista, el cual pasa de un estado de individualidad a uno de colectividad dentro del acto performático. Este cuerpo es el reflejo de otros cuerpos. Como nos habla Jelin, (2002), la memoria busca materializarse en un lugar; en el caso del performance, los testimonios de estas mujeres se materializan en el cuerpo de la artista.

Los testimonios presentados en *La Verdad* dan cuenta del ejercicio totalitario del biopoder sobre los cuerpos, principalmente de las mujeres indígenas, las cuales están atravesadas por las tres variables de opresión: género, étnico-racial y clase: “Cuerpos quemados, mujeres con palos atravesados y enterrados como si

fueran para cocinar, listos para cocinar, como si fueran carne asada; niños masacrados, bien picados con machetes, mujeres bien matadas, bien picadas.³⁹

El poder político maneja estrategias para imponer el olvido y silenciar las voces que buscan sacar a la luz las memorias del horror: los testimonios de quienes vivieron la tortura, la violación y la muerte. Esto es claro en Guatemala, país en el que después de haberse firmado los tratados de paz entre el gobierno y la guerrilla, muchos de los militares involucrados en actos de violación a los derechos humanos han ocupado cargos públicos.

En el 2003, Ríos Montt se candidatizó a la presidencia de la república. En protesta a este hecho, Regina José Galindo realiza la performance *¿Quién puede borrar las huellas?* en la cual camina desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Nacional dejando huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado.



Fotografía 3.10: *¿Quién puede borrar las huellas?* ; Registro: Víctor Pérez. <http://www.reginajosegalindo.com/>

El acto performático inmediatamente se convierte en un detonador de recuerdos. ¿Qué nos recuerda esta acción de Galindo? Que la sangre derramada no se borra, no se olvida. El recurso de la memoria se convierte en un arma de lucha dentro de esta guerra por el recuerdo y el olvido, en la cual la parte más difícil la llevan las víctimas, pues es su memoria la que, con todo el aparataje estatal, intenta ser silenciada.

“Estos cuerpos, señalan las performances, están conectados genéticamente, filialmente y ahora por supuesto políticamente” (Taylor 2007). El cuerpo de Regina José Galindo es el lugar en el que se materializa la memoria, se mantiene viva, su cuerpo es un canal mediante el cual se recuerda la violencia y se la denuncia. Estas

³⁹ Testimonio de las mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala leído en el performance “La verdad” de Regina José Galindo.

acciones se convierten en ritos que permiten, de alguna manera, canalizar el dolor, no negarlo, sino conservarlo vivo, luchar contra el olvido, llevar a la esfera pública la memoria silenciada por el Estado. Esto solo se puede dar si hay un público que recepte y decodifique los significados de estas acciones. El performance *La Verdad*, fue realizado en un centro cultural con entrada libre, pero su mayor circulación se da gracias al registro audiovisual subido al canal Youtube. La obra continúa circulando en otras esferas y otros contextos y con ella, estos testimonios, rebasan las fronteras de su patria y son escuchados por otras personas de otros países y generaciones, es una lucha válida en contra del olvido.

Uno de los principales problemas de la memoria es la transmisión y la legitimidad de las voces que relatan estos testimonios. En el caso guatemalteco, fue muy difícil escuchar la voz de las mujeres indígenas, ya que ellas entran en el grupo históricamente olvidado, sus palabras, dentro del Estado moderno, no tienen eco, sus cuerpos históricamente han sido concebidos para la ocupación. Para algunos, podría resultar presuntuoso que una artista hable por ellas, pero yo considero que es estratégico. Mediante el arte, estos testimonios fueron escuchados por mucha más gente, la artista legitima el testimonio, y al ser una artista con la trayectoria y el compromiso político de Galindo, pues mucho más. Que importante me parece que el arte se involucre con estas memorias, se empodere y las plasme en sus propuestas, en los cuerpos de lxs artistas. La artista se convierte en un actor político y gestor de la memoria, y su cuerpo en un espacio para recordar a los cuerpos violentados “se puede intentar borrarlos, destruir edificios, pero quedan las marcas en la memoria personalizada de la gente, en sus múltiples sentidos” (Jelin 2002, 56).

Llamar al performance *La Verdad* implica una interpelación y un cuestionamiento a las políticas de verdad, de recuerdo y de olvido del Estado. A la construcción, circulación y consumo de la historia oficial, invita a cuestionarse qué pasa con estos otros que no sienten que pertenecen al relato oficial, los olvidados del relato nacional, aquellos que existen en la Nación solo para trabajar y servir, los que son vistos de manera utilitaria. Pues estas nuevas narrativas son un vehículo para la transformación y una herramienta para la visibilización de todo aquello que permanece en los márgenes, en el silencio y en la otredad, buscan darle otro sentido al pasado y este sentido del pasado, es como lo dice Jelin, parte de la demanda de justicia en el presente.

“Por eso es que venimos a hablar, porque no queremos jamás ver esta situación”⁴⁰

⁴⁰ Testimonio de mujeres indígenas sobrevivientes del conflicto armado de Guatemala leído en el performance “La verdad” de Regina José Galindo

Conclusiones

A partir de los años cincuenta, se gestan formas distintas de entender, ver y usar el cuerpo dentro de las expresiones del arte. El *body art*, *arte corporal*, *performance*, o *arte acción*, se introducen, tanto en Europa como en América Latina, como una expresión contestataria, desde el arte hacia patrones canónicos de belleza, cuestionando la idea de armonía y de un arte de pura contemplación; gestando procesos en los que lo político ya no puede desvincularse del cuerpo.

La performance, dejar de lado todo tipo de representación (entendida como asumir el papel de un personaje y actuar), para presentar cuerpos reales, con sus problemas, su vulnerabilidad y sus errores, dentro de un aquí y un ahora. Una temporalidad paralela en la que todo puede pasar y todo rol se puede subvertir. Haciendo de la performance, el espacio en el que arte, acción y vida se entrelazan.

Para Latinoamérica, el contexto fue determinante en el proceso de relación entre arte–cuerpo–política y memoria. Crisis económicas, dictaduras, gobiernos neoliberales, desaparecidos, violaciones, toda una serie de acciones de posesión y control sobre el cuerpo, que datan de la época de la conquista y continúan actualmente dentro de la matriz colonial, son las que dan paso a expresiones en las que el acto creativo, se transforma en un medio de resistencia, expresión y denuncia desde los cuerpos.

Todo lo que se gesta en Latinoamérica, ha proporcionado características propias a las prácticas performáticas de lxs artistas locales. La influencia de la historia, del ritual ancestral, del sincretismo, de las resistencias, del mestizaje; la religión católica, los elementos simbólicos, raíces precolombinas y coloniales, mitos, fiesta popular, sanación, ritualización de la vida cotidiana; todo esto forma parte de la construcción de las propuestas artísticas de la región. Lo que hace que la performance latinoamericana tenga sus raíces particulares.

La performance se ha constituido como el espacio de expresión de identidades emergentes, de la diversidad sexo-genérica, de los grupos invisibilizados. Son tácticas que han usado lxs artistas para enfrentarse a los regímenes de poder y cuestionar desde el arte. Es por este motivo que la performance se ha convertido en una práctica estratégica de las subjetividades y corporalidades disidentes, no solo diversidades sexo genéricas sino también cuerpos que no entran en el canon corporal:

cuerpos gordos, viejos, enfermos, mutilados; cuerpos que nadie quiere ver, cuerpos negados dentro del concepto estético de belleza, se presentan en el espacio público y en la galería como propuestas de resistencia. A partir del acto creativo se visibiliza las subjetividades, su contexto histórico, sus experiencias.

Hay una clara relación entre performance y sistemas de poder, esto se da porque toda relación de poder pasa por el cuerpo, haciendo que la performance resulte como un ejercicio anti hegemónico, que abre muchas posibilidades de reconstruirse, reinventarse, de expresar, sentir, vivir, actuar, resistir, transgredir, recordar, luchar, amar. Hablamos de un espacio en el que el cuerpo individual se convierte en colectivo.

El cuerpo, al ser concebido como un proceso de significación, nos permite analizarlo como un signo al que se puede articular una gran cantidad de significados, de acuerdo al sistema cultural en el que se encuentre; pero también se lo puede ver como una unidad significativa que materializa el significado, siendo, la sola presencia del cuerpo, nuestro primer acto comunicativo.

Este cuerpo también es entendido como un territorio lleno de historia, memoria y experiencias. Un lugar desde el cual se generan lenguajes y sentidos. Así como también es un objeto sobre el que se ejerce la dominación y el poder. No existe la justicia, ni leyes, ni medicina, ni rituales sin la existencia de un sujeto in-corporado sobre el cual todo esto se pueda materializar. Entender el cuerpo como político es entenderlo en su dimensión histórica, cuerpos con memoria, con experiencias vividas.

Bajo esta concepción política del cuerpo, en la performance no hay cabida para la separación binaria mente-cuerpo, ya que la performance está muy ligada con el sentir, desvinculándose del hermetismo de la razón instrumental.

Los discursos en torno al cuerpo están condicionados a la concepción que se tiene del cuerpo en un contexto específico. Para cada identidad se establece un molde, tanto corporal, como de actitudes. La palabra, los discursos, las ideologías norman los cuerpos. La raza-etnia, el color, el sexo, el género, la clase todo pasa por el cuerpo, que al ser entendido como un territorio, se convierte en objeto del deseo, de explotación conquista y posesión.

Es aquí donde la performance se plantea como una estrategia de apropiación de nuestros propios cuerpos, para politizarlos. Es en el cuerpo donde sentimos, actuamos, nos relacionamos, donde se ejercen las relaciones de poder, donde se

materializan las ideas y donde se encarna el poder. Todas las formas de poder pasar por el cuerpo y todas las violencias pasan por el cuerpo, así como todas las resistencias. Los cuerpos que han sido sometidos a varios mecanismos de disciplinamiento y control, en las performances, se los materializa de una forma directa. Lxs artistas reviven estos mecanismos coercitivos en sus propios cuerpos.

Se han visibilizado varias formas de condenar el cuerpo y de tener el cuerpo condenado: está el cuerpo productivo, el cuerpo del deseo, el cuerpo del consumo, el cuerpo disciplinado, el cuerpo violable, el cuerpo marginal. El poder ha implantado políticas visuales tanto para controlar a los cuerpos como para clasificarlos, que han influenciado en las formas en las que concebimos, representamos, usamos y sentimos nuestros cuerpos. He ahí el carácter inseparable entre Estado y políticas de representación y visualidad, que se ha usado para crear una idea de identidad, y una estrategia de legitimación de los cuerpos dentro de estas reglas. Lo que nos lleva a dividir los cuerpos en visibilizados e invisibilizados. Hablamos de una biopolítica que ha llegado al punto de establecer qué cuerpos pueden ser eliminados, qué cuerpos deben ser llorados y cuáles no.

En este sentido, la performance viene a plantear otras posibilidades de verdad mediante la visibilización de otro tipo y otras opciones de cuerpos, sobretudo en el espacio público. Sujetos que forman parte de los grupos históricamente excluidos son los que realizan estas performances, hablan de estos cuerpos, los nombran, y en sus cuerpos encarnan su dolor de alguna manera. Son la diferencia encarnada y reivindicada.

Y las performances son claras, literales, nos muestran cuerpo en moldes, cuerpos golpeados, cuerpos modificados, cuerpos en bolsas plásticas tirados en un basurero, cuerpos en fosas. El discurso es directo, la denuncia es corporal, usa el lenguaje que todos entienden, no es necesario leer nada, porque el panfleto es para lxs letradx; aquí hay que ver y, mediante el uso de elementos cotidianos, saber de qué se habla, qué se denuncia, qué se expone y quién lo hace. Artistas que hablan desde su lugar de enunciación, desde su posición geopolítica y sus saberes, plantean aportes teóricos desde la experiencia de sus cuerpos: cuerpos abiertos, cuerpos violados, cuerpos que por su condición sexo-genérica están condenados a ser violados. Nos posibilita hablar de acontecimientos que son locales pero que pueden ser entendidos en otros contextos, son temáticas universales como el racismo, la violencia, la violación, etc

De lo local a lo global, la performance habla de la vida de lxs artistas y de la vida de su entorno, nos permite entender las condiciones sociales, las formas de vida de un lugar. Lo que está legítimo ahí y lo que no. Activando espacios para discutir, para pensar y repensarse y reinventarse.

Teniendo en cuenta que la palabra acción es entendida como una respuesta activa frente a algo que nos incomoda, la performance también puede convertirse en una herramienta pedagógica, una metodología de aprendizaje mediante los cuerpos y sus experiencias de vida, el contexto en el que están inmersos y sus memorias. Aquí cobra un papel muy importante el registro, como herramienta de investigación, deviniendo en una posibilidad de memoria de un acto efímero.

Los contextos políticos guatemaltecos y mexicanos, cargados de violencia sobre los cuerpos, demandaron de respuestas más radicales desde el arte. Así como el contexto moralista de Cuenca, requería de propuestas transgresoras que disloquen los imaginarios naturalizados del uso y accionar de los cuerpos.

En la performance, cada acto de dolor tiene diferentes connotaciones simbólicas que dependen del contexto en el cual son realizadas. Lxs artistas aquí investigados tienen en su historia de vida recuerdos y experiencias de dolor que saltan a la luz en estas acciones, que muchas veces son el detonante. Son cuerpos que han sobrevivido resistiendo. Lxs cuatro artistas aquí citados han vivido violencia de cerca, en sus propios cuerpos, y cargan con una historia de violencia de la gente que les rodea, de la historia de sus países.

En estas acciones el dolor es usado como un elemento discursivo que permite hablar de actos de violencia y, por ende actúa como un mecanismo de visibilización de dolores internos, tanto individuales como colectivos, tomando en cuenta que esas historias intimistas no eran realidades individuales, sino que podían ser aplicadas a muchas otras vidas. Y es aquí cuando el dolor se convierte en un acto político.

La herida es producto de un acto violento, como violentas son las experiencias que a través de la herida se narran y se recuerda. La herida es un modo de expresión en estas performances, que tienen una finalidad simbólica y deviene en un acto de memoria al dejar, en las pieles de lxs artistas, una cicatriz. Todas las experiencias de dolor que narro en esta tesis, a través de las performances, nos hablan de una herida colonial que ha dejado instaurado una negación a los cuerpos, posesión, violencia, desapariciones, heteronormas, machismo que, mediante un acto visceral, un corte, un golpe, lxs artistas se auto infringen dolor, exponiendo un estado

de control y autonomía corporal que interpela los actos de posesión del poder sobre los cuerpos.

El dolor lleva a procesos de sanación, de limpieza, de desfogue que te transportan a una transformación física y emocional mediante la performance. El acto ritual es un acto de muerte y resurrección simbólica. No hablamos de la performance como una terapia, pero si como un medio de exteriorización y diálogo de dolores internos. Estxs artistas, si han usado la performance como un medio de catarsis.

En Galindo, la herida denota la vulnerabilidad del cuerpo femenino ante la arremetida violenta de los cuerpos masculinos durante un conflicto bélico. Trae a la actualidad imágenes coloniales del control corporal. Imágenes que son parte de nuestra historia. Galindo es sin duda una de las artistas con mayor contenido político en sus performances, a pesar de que ella no se considera activista, su cuerpo es netamente político. Sus acciones cuentan la historia de un continente, y de un país marcado por la violencia.

En el caso de Daniel Brittany Chávez, sus performances van mucho más ligados a la decolonialidad, y al uso de la performance como un medio de duelo y sanación de las violencias implantadas hacia la otredad. Su condición transmasculina, transfeminista, y de ascendencia afro-latina-europea, hacen que su propuesta transgreda muy directamente la colonialidad del ser.

En Machado y Coka encontramos una propuesta más intimista, pero que sin problema puede reflejar las experiencias de una gran colectividad. María José Machado, por su parte, utiliza la iconografía religiosa con plena conciencia del porqué lo hace, que está influenciado totalmente por su contexto, por su historia, ella maneja este lenguaje mimético como un camuflaje para detonar discursos cuestionadores de la religión, como una estrategia de rebelión. Machado representa el cuerpo de las estigmatizadas, por mucho tiempo aguantó en silencio el peso de una sociedad extremadamente religiosa y patriarcal. Existe un desplazamiento de la corporalidad de Machado hacia el cuerpo de las vírgenes. Cuerpos mártires, que materializan todo el dolor de una sociedad pecadora.

En cuanto a Daniel Coka, su corporalidad queer, le hace un desafiante de la masculinidad hegemónica. Su experiencia de vida familiar, nos habla de la estructura social de una ciudad colonial. Mediante el dolor y con el uso de símbolos militares, Coka ironiza y se burla de los preceptos de una de las masculinidades más rígidas y violentas: la militar.

En la performance artística el cuerpo pasa de ser objeto de la representación a convertirse en una presencia material viva, soporte de la obra y la creación. Este cuerpo se carga de significados y significaciones, es objeto de imaginarios, deja de ser individual y se transforma en político, convirtiéndose en un lugar de discusión y en un medio para generar propuestas.

La performance se convierte en un gesto de memoria, vincula afectos, emociones, detona algo en nosotros. Es un deber de memoria que debe asumir el arte al tomar parte de las voces silenciadas y hablar, llevar estos testimonios al espacio público, sacarlos del país. Seguir inconando la herida, porque mientras duela no hay olvido.

Y de ese dolor, surgen propuestas, resistencias, otras formas de ser y estar en el mundo. Formas llenas de ternura política, de memoria y reivindicaciones. Formas que nos hacen desaprender para reaprender, formas que nos ponen cara a cara con otras maneras de vivir más humanas, más naturales, pero también más radicales. Porque ser radical no implica tomar un arma, radical es aceptar y ver belleza en las corporalidades diversas, radical es amar, radical es luchar en colectivo, radical es cuestionarse y cuestionar, radical es tomarte una foto desnuda aunque tu cuerpo no esté aprobado para ser visto en esas condiciones por el ojo normado, radical es mirar a lxs otrxs y verte reflejado en sus ojos, radical es llorar y sentir el dolor del otrx, radical es poner el cuerpo.

Fuentes

Bibliográficas:

- Agamben, Giorgio. 2009. *Desnudez*, Barcelona: Anagrama.
- Agamben, Giorgio. 2013. “La politización de la vida”, p. 151-159; “El campo de concentración como nomos de lo moderno”, p211-229. En *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar García, Teresa. 2013. *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro.
- Aguiluz Ibargüen, Maya. 2004. Memoria, lugares y cuerpos. En *Revista Athenea Digital* N°6: 1-15.
- Alcazar, Josefina, Fuentes, Fernando. 2005. *Performance y arte-acción en América Latina*. México DF: Ediciones sin nombre.
- Aliaga, Juan Vicente. 2006. “La elocuencia política del cuerpo”. En *Revista de libros de arte y cultura visual*. (España). N° 4: 60-75.
- Aliaga, Juan Vicente. 2007. *Orden Fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Alonso, Rodrigo, 1998. “En los confines del cuerpo y sus actos”. *Revista Mediapolis: cine, TV, video, cibercultura*. (Buenos Aires). Año3. N° 5.
- Álvarez, Constanza. 2014. *La cerda punk: Ensayos desde un feminismo gordo, lésbico, antikapitalista & antiespecista*. Valparaíso: Trio editorial.
- Ballester, Irene. 2012. “Metáforas extremas frente al dolor y desde el feminismo”. *Revista Dossiers Feministes*. N°16: 11-29.
- Ballester, Irene. 2012. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea.
- Brodsky, Marcelo, Pantoja, Julio, edit., 2009. *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Burgos, Hugo. 2008. “Performance, memoria y cuerpos en Sensohmio”. En María F. Troya, compiladora. *Arte y memoria. Colección encuentros de la razón incierta* Vol 1. Quito: Corporación Cine Memoria.
- Butler, Judith. 2002. “Críticamente subversiva”. En Rafael Mérida Jiménez, edit. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

- Chávez, Brittany, Difarnecio, Doris. 2014. "Decolonizando acciones públicas contra el feminicidio con cuerpos disidentes: Elperformance y la plataforma Arte Acción en Chiapas, México". *Calle 14: Revista*. Vol9. N° 14. (III cuatrimestre): 30-43.
- Clúa, Isabel. 2007. "Género, cuerpo y performatividad". En Meri Torras, edit., *Cuerpo e identidad*. Barcelona: Ediciones UAB. 181-207.
- Cordero Iñiguez, Juan. 2004. María en las artes cuencanas. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Despentes, Virgine. 2011. Teoría King Kong. España: Melusina.
- Dussel, Enrique. 1994. 1492 El encubrimiento del Otro, Hacia el origen del "mito de la modernidad", La Paz: Plural editores.
- Echeverría, Bolívar. 2010. Modernidad y blanquitud. México DF: Ediciones Era.
- Fernández Chaves, Flory. 2002. "El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación". *Revista de Ciencias Sociales*. Costa Rica. Vol. II. N° 96. Junio:35-53.
- Finol, José Enrique. 2009. "El cuerpo como signo." En *Revista Venezolana de información, tecnología y conocimiento*. Año6. N° 1 (Enero-abril): 115-131.
- Foster, Hhal. 2001. El retorno de lo real. Madrid: Akal.
- Foucault, Michael. 1992. "Del poder de soberanía al poder sobre la vida", Undecima lección, 17 de marzo de 1976. En *Genealogía del racismo. De la guerra de razas al racismo de Estado*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel. 1994. Microfísica del poder. Buenos Aires: Planeta.
- Fusco, Coco. 1999. "El performance Latino: La reconquista del espacio civil". En José Jiménez, Fernando Castro, edit., *Horizontes del arte latinoamericano*: 93-106. Madrid: Editorial TECNOS S.A.
- Gargallo, Francesca. 2012. Feminismos desde Abya Yala: ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América. Medellín: Desde abajo.
- Giménez, Fabián Gatto, 2007. "Pornografía hipertélica: cuerpo y obscenidad en el arte contemporáneo". En *Revista Fuentes humanísticas : imágenes corporales y cultura de masas*. Dossier. Año 19, N° 34 (I semestre): 89-101.
- Gómez, Dorotea. 2014. "Mi cuerpo es un territorio político". En Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz, edit. *Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Grosso, Bruno, 2002. "La políticas de la memoria", en *Sociohistoria*. N° 11-12: 187-198.
- Guerrero, Andrés. 1998. "Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria". En *íconos, Flacso Ecuador* N°4: 112-122.
- Guerrero, Patricio. 2012. Decolonizar desde las sabidurías insurgentes, Diálogo Indígena Misionero, Asunción: CONAPI.

- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del otro". En Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich edit. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envió editores.
- Harding, Sandra. 1998. ¿Existe un método feminista? Gloria Elena Bernal, traducción. En *Feminism and Methodology*. Indianapolis: Indianan University Press.
- Jelin, Elizabeth, 2002. "Las luchas políticas por la memoria". En *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth. 2000. *Memorias en conflicto*. La Plata: Centro de estudios por la Memoria 1.1.
- Jones, Amelia. 2006. *El cuerpo de la artista*. Hong Kong: Phaidon.
- Kosofsky Sedwick, Eve. 2002. "A (queeu) y ahora". En Rafael Mérida Jiménez, edit. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial.
- Kristeva, Julia. 1980. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Breton, David. 1999. *Antropología del dolor*. Barcelona: Six Barral.
- Le Breton, David. 2002. *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lemebel, Pedro. 2013. "Manifiesto: Hablo por mi diferencia". En *Poco Hombre. Crónicas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género". En Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, *Tabula Rasa*, N°9. (Bogotá): 73-101.
- Lugones, María. 2011. "Hacia un feminismo decolonial", En *La manzana de la discordia*. Vol. 6, No. 2:105-117.
- Machado, María José. 2010. *Desvinización del cuerpo: La estética de lo abyecto en las prácticas contemporáneas del arte y la mirada femenina*. Cuenca. Universidad de Cuenca.
- Maldonado, Nelson, 2007 "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, edit. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Martínez Rossi, Sandra. 2011. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid: FCE.
- Mérida Jiménez, Rafael. 2002. "Prólogo". En Rafael Mérida Jiménez, edit. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial.
- Mignolo, Walter. 2008. "La opción descolonial". En *Letral*. N°1:4-22.
- Monreal y Tejada, Luis. 2000. *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: Acantilado.
- Mosquera, Gerardo. 2009. "Cuba en la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social," En *Tania Bruguera: En el imaginario político*. Milán: Editorial Charta.

- Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 2012. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: MNCARS.
- Naharro Diestro, Rosa. 2006. "La in-corporación del ser en el arte contemporáneo." En *Revista Art Notes*. N°12.
- Olavarria, María Eugenia. 1999. "Presentación". En María Eugenia Olavarria, coord., *Cuerpo(s) sexos, sentidos, semiosis. Designis* N° 16: 151-164 Tucumán: La Crujía Ediciones.
- Paredes, Julieta. 2010. "Hilando Fino desde el feminismo comunitario", en Yuderkys Espinosa Miñoso coord., *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-político del feminismo latinoamericano*, La Paz: En la frontera.
- Pedraza Gómez, Zandra. 1999. En cuerpo y Alma: Visiones del progreso y de la felicidad. Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Antropología.
- Pedraza, Zandra. 2004. "El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social". En *Revista Iberoamericana*. Año4. N° 15: 7-19.
- Pedregal, Amparo. 2005. "La Muriel virilis como modelo de perfección en el cristianismo primitivo". En Isabel Gómez-Acebo edit. *La mujer en los orígenes del cristianismo*. Bilbao: Desclée de brouwer.
- Preciado, Beatriz. 2008. Testo Yonqui. Madrid: Espasa Calpe S.A.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social", *Journal of world-systems reseach*, VI, 2 Summer /Fall: 342-386.
- Reckiet, Helena. 2005. Arte y Feminismo. Barcelona: PHAIDON.
- Ruido, María. 2002. Ana Mendieta. Colección Arte Hoy. Editorial Nerea S.A.
- Segato, Rita. 2014. Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. Puebla: Pez en el árbol.
- Segato, Rita. 2008. ¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente. En Marcela Belausteguigoita y Lucia Melgar, Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos, 35-48. México DF: UNAM.
- Souza Filho, Benedito. 2004. Cuerpos, horcas y látigos. Esclavitud y espectáculo punitivo en el Brasil decimonónico. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Taylor, Diana. 2000. "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política". *Revista Teatro del Sur*. Nueva York. Vol. 15: 33-40.
- Taylor, Diana. 2008. Estudios avanzados del performance. México: Fondo de cultura económico.
- Taylor, Diana. 2012. Performance. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Tenoch, Alfredo. 1999. "Corporeidad: de la semiótica sónica a la semiótica textual". En María Eugenia Olavarria, coord., *Cuerpo(s) sexos, sentidos, semiosis. Designis* N° 16: 151-164 Tucumán: La Crujía Ediciones.

- Toledo, Aida. 2002. "En el performance y la instalación. Espacios imaginarios de artistas guatemaltecas". *Revista Ediciones de las mujeres espejos que dejan ver, mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. N° 33 Isis internacional. Diciembre.
- Torras, Meri. 2007. "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo, al cuerpo en evidencia". En Meri Torras, edit., *Cuerpo e identidad*. Barcelona: Ediciones UAB. 11-36.
- Torres, Juana. 2005." El protagonismo de las primeras mártires cristianas". En Isabel Gómez-Acebo edit. *La mujer en los orígenes del cristianismo*. Bilbao: Desclée de brouwer.
- Vega Suriaga, Edgar. 2014. "¿Quieres ver cómo se mata a una putita? Masculinidades y medios de comunicación. En Ana Lucía Herrera y Edgar Vega Suriaga, edit., Los derechos de las mujeres en la mira. Observatorio de sentencias judiciales y de medios 2013-2014. Quito: Humanas. 59-73.
- Walder, Paúl. 2004. "El cuerpo fragmentado". En *Polis Revista de la Universidad Bolivariana*. Vol2. N°7: 1-14.
- Zuluaga, Deysy. 2011. "Metodología feminista en la investigación: El reto epistemológico del cuerpo". *Revista venezolana de estudios de la mujer*. Vol.16. N°37. Julio-diciembre.

Virtuales:

- Abramovic, Marina. 2011. Manifiesto de la vida de un artista. Consulta: 12 de agosto 2015.
https://www.academia.edu/4928484/Manifiesto_de_Marina_Abramovic
- Avedaño Santana, Lynda. 2012. Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas. Madrid. Consulta: 2 de agosto 2015.
http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Lynda-Avendanio_Ana-Mendieta.pdf
- Blanco, Jessie. El cuerpo como discurso de resistencia: subjetividad, cuerpo y práctica contrahegemónica desde una mirada feminista del transgenerismo. Consulta: 20 de agosto 2015.
http://www.ucv.ve/fileadmin/user_upload/centro_estudio_mujer/Documentos/El_cuerpo_como_discurso_de_resistencia.pdf
- Bustamante, Maris. Mayer, Mónica. 1983. Mal de ojo a los violadores. En *Ideas feministas de Nuestra América*. Consulta: 3 de agosto 2015.
<https://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i23/>

- Calderón Rodelo, Yecid. 2013. Prácticas estéticas ex-céntricas, el performance desde la teoría decolonial como práctica de resistencia. Ciudad de México. Consulta: 20 de julio 2015. <http://pininaflandes.webnode.mx/performanceyarte/practicas-esteticas-ex-centricas-el-performance-desde-la-teoria-decolonial-como-practica-de-resistencia/>
- Chávez, Daniel B. 2014. "Personal is Political: From married woman to radical queer: permission to remake ourselves." En *The feminist wire*. <http://www.thefeministwire.com/2014/01/women-coming-out-later-in-life/>
- Chávez, Daniel Brittany. Página web del artista. Consulta 30 julio 2015. <http://www.danielbchavez.com/>
- Chávez, Daniel, D'Emilia, Dani. 2015. Manifiesto Vivo. En Revista Digital Hysteria. Consulta: 12 de agosto 2015. <http://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/>
- Galindo, Regina José. Página web de la artista. Consulta: 8 de agosto 2015. www.reginajosegalindo.com
- Gallo, Jordi, 2009. "Orlan, identidad reconstruida". En *Alotofart: Arte contemporáneo*. Consulta: 16 de julio 2015. <http://alotofart.blogspot.com/2009/10/orlan-identidad-reconstruida.html>.
- Giberti, Eva. "Género y violencia". 2008. Página12. Consulta: 15 de julio 2015. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-114542-2008-11-06.html>>
- González, Ricardo. 1989. "Chile, movimiento de mujeres por la vida". En *Archivo Fortín Mapocho*. Consulta: 30 de julio 2015. <http://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/chile-movimiento-mujeres-por-la-vida/>
- Kingman, Manuel. 2009. "Otro arte, roto campo del arte". En *La Selecta Cooperativa cultural*. Consulta: 20 julio 2015. <http://www.laselecta.org/2009/05/otro-arte-roto-campo-del-arte/>
- Lemebel, Pedro, Casas, Francisco. Página web de las Yeguas del apocalipsis. Consulta: 31 de julio 2015. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>
- López-Cabrales, María del Mar. 2006. Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. En *Espectáculo Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N°33. Consulta: 2 de agosto 2015. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>
- Los feminicidios de Ciudad Juárez: la tragedia de las maquiladoras. 2013. Consulta: 28 de julio 2015. <https://misbreveshistorias.wordpress.com/2013/07/15/los-feminicidios-de-ciudad-juarez-la-tragedia-de-las-maquiladoras/>

- Machado, María José. 2011. Código de Guerra. En *Espacio Vacío. Galería de arte en construcción*. Consulta: 28 de septiembre 2015. <http://www.espaciovacío.net/2011/04/codigo-de-guerra-maria-jose-machado.html>
- Mandel, Claudia. 2010. “Estética del borde: cuerpo femenino, memoria y resistencia”. *Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. N° 20 (Enero – Junio). <http://istmo.denison.edu/n20/articulos/20.html>.
- Martínez, París. 2014. “2014, el año con más casos de desapariciones en México: van 5 mil 98 víctimas”. En *Animal Político*. Consultada: 17 de julio 2015. <http://www.animalpolitico.com/2014/11/2014-el-ano-con-mas-casos-de-desapariciones-en-mexico-van-5-mil-98-victimas/>
- Mendieta, Ana. 1973. S/T Autorretrato con sangre. Consulta: 2 de agosto 2015. <http://www.fundaciotapies.org/blogs/zoom/body-i-am-birgit-jurgenssen-ana-mendieta-hannah-wilke-ends-saturday/>
- Menéndez, Luis. 2004. “América Latina: Guatemala: la persistencia del terror estatal” *Revista digital Herramienta*. Buenos Aires. N° 27. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-27/guatemala-la-persistencia-del-terror-estatal>
- Ramírez, Constanza. 2006. “Procesos de Creación: La performance de María Teresa Hincapié”. En *Revista Nómadas*. Universidad Central de Colombia N°24. Abril: 168-183 http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/nomadas_24_14_constanza.pdf
- Solar, Gustavo. 2015. Manifiesto N°2. <http://gustavosolar.blogspot.kr/?view=classic>
- Tarifeño, Leonardo. 2008. “Regina Galindo: Sangre, sudor y lágrimas”. *Post: Agencia de comunicación*. <<http://postcomunicacion.com.ar/2008/08/17/regina-galindo-sangre-sudor-y-lagrimas/>>
- Toledo, Aida. 2002. Noticias sobre el performance en Guatemala: El caso de Jessica Lagunas. Universidad de Alabama. Consulta: 22 de julio 2015. <http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero1/noticias.pdf>
- Toro, Damián. “Manifiesto del performance”. En *Revista digital Cuadrilátero*. Consulta: 18 de julio 2015. <http://www.damiantoro.com/cuadrilatero/index.php?idSeccion=34>
- Torres, Guerrero Andrés. 2004. “Desaldabar la piel para pensar con el cuerpo”. En *Crítica.cl: Revista Latinoamericana de ensayos*. (Santiago de Chile), <http://critica.cl/literatura/desaldabar-la-piel-para-pensar-con-el-cuerpo>
- Wenger, Rodolfo. 2012. “María Teresa Hincapié, el performance y lo sagrado” En *Perspectivas estéticas*. Consulta: 31 de julio 2015.

<http://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/maria-teresa-hincapie-el-performance-y.html>

Zamora, Danilo. El arte de conceptos en el ecuador. Los nuevos lenguajes en el arte ecuatoriano. En Revista digital Cuadrilátero. Consulta: 19 de julio 2015.
<http://www.damiantoro.com/cuadrilatero/index.php?idSeccion=135>

Visuales:

Fotografías:

Caín. 2014. Dossier de Daniel Coka.

Cubillos, Nelly, Ascencio Cedillo, Efraín. 2014. Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla. <http://www.danielbchavez.com/quisieronenterrarnos#0>

Cubillos, Nelly. 2014. No nos pueden matar a todxs. Facebook de Arte Acción.

De Vico, Belia. 2000. No perdemos nada con nacer. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Desbendecido. 2014. Dossier de Daniel Coka.

Engel Leonardo, Juan, Guzmán, Sayuri. 2006. Yesoterapia.
<http://www.reginajosegalindo.com/>

Errázuriz, Paz. 1989. La conquista de América; Registro.
<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

Gall, Noe. 2013. Sé tu propia estrella porno. Facebook de Missoginia.
<https://www.facebook.com/missogina/photos/pb.218845838194210.-2207520000.1446089488./563492047062919/?type=3&theater>

Guzmán, Sayuri. 2014. Combustible. Facebook de Regina José Galindo.

Kleinefenn. 2008. Homenaje a Sara Baartma.
<https://teresadiaznerio.wordpress.com/hommage-a-sara-bartman/>

Letra con sangre entra. 2015. Archivo personal de Daniel Coka.

Libertad condicional. 2009. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Masson, Françoise, Marchand, Anne. 1971. L'Escalade non anesthésiée. Archivos de la Critique d'art del Fondo François Pluchart.

McCall, Anthony. 1975. Interior Scroll. www.hyperallergic.com.

Me rozaron en el transantiago. 2012. Fuente: Facebook de Missoginia.
<https://www.facebook.com/missogina/photos/pb.218845838194210.-2207520000.1446089848./402541213158004/?type=3&theater>

Mendieta, Ana. 1973. S/T Autorretrato con sangre.
<http://www.fundaciotapias.org/blogs/zoom/body-i-am-birgit-jurgenssen-ana-mendieta-hannah-wilke-ends-saturday/>

Montelpare, Juan. 2014. Ernesto. La Karakola, Kas de experimentación y Konvivencia artística.

Moscoso, Blasco, Ordóñez, Juan Pablo. 2010. Atadademanos.
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3220/1/tm4av5.pdf>

Mujeres por la vida. 1988. Museo de la memoria. Chile
<http://www.museodelamemoria.cl/parte-del-patrimonio-del-museo-de-la-memoria-se-presenta-en-exposicion-del-museo-reina-sofia-de-espana/>

Pérez, David. 2007. Mientras ellos siguen libres. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Pérez, Víctor. 2003. ¿Quién puede borrar las huellas? <http://www.reginajosegalindo.com/>

Perra. 2005. <http://www.reginajosegalindo.com/>

Piedra, Diego. 2015. La Piedad. Cuerpo Pacífico.

Vitrina. 1989. Periódico el tiempo. <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=241898>

Zuñiga Santiago, Moyses, Morales, Magno. 2015. Fosa – Transfeminicidios.
<http://www.danielbchavez.com/fosatransfeminicidio#0>

Zúñiga Santiago, Moisés. 2014. Otriedades: Cartografía corporal 1.0.
<http://www.danielbchavez.com/2430070-cartografia-corporal-1-0#0>

Videos:

Chávez, Daniel B. 2014. Andares (Des)coloniales y Diásporas Afrodescendientes. XI Coloquio de Estudios Regionales y culturales. UNACH. Chiapas.
https://www.academia.edu/9984209/_Magistral_Andares_De_s_coloniales_y_Di%C3%A1sporas_Afrodescendientes

Chávez, Daniel Britanny. 2014. “Quisieron enterrarnos, no sabían que éramos semilla.”
<http://www.danielbchavez.com/quisieronenterrarnos#1>.

Galindo, Regina José. 2013. “La Verdad” Video registro del performance.
<https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>.
https://www.youtube.com/watch?v=lu_7RYOWh5g

Machado, María José. 2011. Código de guerra.
<https://www.youtube.com/watch?v=GcUfaIK89Uw>

Yates, Pamela, Sigel, Thomas. 1983. Documental: “Cuando las montañas tiemblan”.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ql-j3jOCUOw>

Orales:

Chávez, Daniel B. conversaciones vía Facebook, desde julio a septiembre del 2015.

Chávez, Daniel. B. en conversación con el Doctorado de Estudios Culturales de la UASB.
Diciembre del 2014.

Coka, Daniel, en conversación con Andrea Reinoso. 26 de marzo del 2015.

Jaramillo, Jenny, en conversación con Andrea Reinoso. 6 de agosto del 2015.

León, Daniel, en conversación con Andrea Reinoso. 21 de julio del 2015.

Machado, María José, en conversación con Andrea Reinoso. 26 de marzo del 2015.

Rabanal, Gonzalo. En conversación con los talleristas de Efimeracción. Taller de
performance de Cuerpo pacífico. Cuenca, mayo 2015.

Viera, Rodrigo, en conversación con Andrea Reinoso. 22 de julio del 2015.